



UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

CARRERA DE ARTES MUSICALES

*Adaptación del concierto para violín y orquesta
en D Mayor, Op 61 de Ludwig van Beethoven para guitarra eléctrica.*

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Instrucción Musical.

AUTOR:

Henry José Gómez Mejía

C.I.: 010574699-4

DIRECTOR:

Mgt. Jorge Alfredo Ortega Barros

C.I.: 010518881-7

CUENCA-ECUADOR

03/04/2019

RESUMEN

El presente trabajo de tesis aplica las técnicas de ejecución de la guitarra eléctrica en la adaptación del Concierto para violín y orquesta Op 61 de Ludwig van Beethoven.

Para este fin se ha realizado el análisis formal, armónico y temático de los tres movimientos de la obra, se han explicado y desarrollado las técnicas de la guitarra eléctrica en un compendio metodológico, que además, esta ejemplificado con un video tutorial que garantiza la correcta interpretación de las técnicas.

Finalmente se agrega la adaptación integra de la parte del violín solista, escrita en partitura y tablatura para guitarra eléctrica, incluyendo todas las nomenclaturas necesarias para su correcta lectura y una descripción del proceso de adaptación en el tercer capítulo.

PALABRAS CLAVE:

Ludwig van Beethoven, Análisis musical, Técnica de ejecución, Guitarra eléctrica, Golpe alternado, Ligados, Economy picking, Sweep picking, Crosspicking, Tapping, Video instruccional, Compendio metodológico.

ABSTRACT

The present work of the thesis applies the techniques of playing of the electric guitar in the adaptation of the Concert for violin and orchestra Op 61 of Ludwig van Beethoven.

For this purpose, the formal, harmonic and thematic analysis of the three movements of the work has been carried out, the techniques of the electric guitar have been explained and developed in a methodological compendium, which, in addition, is exemplified by a video tutorial that guarantees the correct interpretation of this techniques.

Finally, the integral adaptation of the solo violin part, written in score and tablature for the electric guitar, is added, including all the nomenclatures necessary for its correct reading and a description of the adaptation process in the third chapter.

Keywords:

Ludwig van Beethoven, Musical analysis, Playing technique, Electric guitar, Alternate picking, Legatos, Economy picking, Sweep picking, Crosspicking, Tapping, Instructional video, Methodological compendium.



ÍNDICE DE CONTENIDOS

Contenidos.

RESUMEN	2
ABSTRACT	3
ÍNDICE DE CONTENIDOS.....	4
Contenidos.....	4
Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional.....	6
Cláusula de Propiedad Intelectual.....	7
AGRADECIMIENTO	8
INTRODUCCION	9
CAPITULO I	10
1.1. Concierto para violín y orquesta en D Mayor, Op 61.	10
1.2. Análisis musical convencional	11
1.2.1. Allegro Ma Non Troppo.	12
1.2.2. Larghetto.	43
1.2.3. Rondó. Allegro.	48
1.2.4. Conclusiones.	63
CAPÍTULO II	64
2.1. Movimiento de la vitela	64
2.2. Digitación.	66
2.2.1. Distribución de notas por cuerda.	66
2.3. Técnicas de Fraseo.	70
2.3.1. Golpe alternado	70
2.3.2. Ligados: Hammer On y Pull Off.	70
2.3.3. Barrido o Sweep Picking.	72
2.3.4. Economy Picking.	73
2.3.5. Crosspicking.	74
2.3.6. Tapping	75
2.3.7. Vibrato.	75



2.3.8.	Slides.....	76
2.3.9.	Palm Mutting.....	76
2.3.10.	Control del volumen.....	77
2.3.11.	Video tutorial.....	77
CAPÍTULO III		78
3.1	Golpe alternado.....	78
3.2	Ligados. Hammer On y Pull Off.....	82
3.3	Barrido o Sweep Picking.....	84
3.4	Economy Picking.....	88
3.5	Crosspicking.....	91
3.6	Tapping.....	93
3.7	Conclusión.....	96
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....		97
BIBLIOGRAFÍA.....		98
ANEXOS		100
2.4.	Movimiento de la vitela.....	103
2.5.	Digitación.....	105
2.5.1.	Distribución de notas por cuerda.....	105
2.6.	Técnicas de Fraseo.....	109
2.6.1.	Golpe alternado.....	109
2.6.2.	Ligados: Hammer On y Pull Off.....	127
2.6.3.	Barrido o Sweep Picking.....	134
2.6.4.	Economy Picking.....	142
2.6.5.	Crosspicking.....	147
2.6.6.	Tapping.....	154
2.6.7.	Vibrato.....	159
2.6.8.	Slides.....	159
2.6.9.	Palm Mutting.....	160
2.6.10.	Control del volumen.....	160

Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Henry José Gómez Mejía en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación: Adaptación del concierto para violín y orquesta en D Mayor, Op 61 de Ludwig van Beethoven para guitarra eléctrica, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 03 de abril de 2019



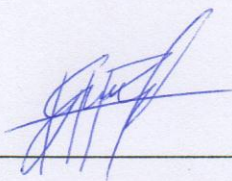
Henry José Gómez Mejía

C.I: 010574699-4

Cláusula de Propiedad Intelectual

Henry José Gómez Mejía, autor del trabajo de titulación: Adaptación del concierto para violín y orquesta en D Mayor, Op 61 de Ludwig van Beethoven para guitarra eléctrica, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 3 de abril de 2019



Henry José Gómez Mejía

C.I: 010574699-4

AGRADECIMIENTO

Este trabajo lo quiero dedicar especialmente a mi madre, puesto que ella es el principal impulso y motor de mi vida. Es gracias a su apoyo que he logrado llegar donde estoy ahora, es gracias a ella que puedo cumplir mi sueño de ser músico y es por ella que doy lo mejor de mí, para llenarla de orgullo y gratificar su esfuerzo.

También debo agradecer a todos mis amigos, familiares, profesores y demás seres que son y han sido parte de esta existencia. De esta bella existencia que me permite encontrar la bienaventuranza y florecer sobre ella. De esta bella existencia que se manifiesta a cada instante como una oportunidad de ser siempre mejor.

INTRODUCCION

El objetivo general de este trabajo de tesis es la adaptación de la particella del violín solista del: Concierto para violín y orquesta, Op 61 de Ludwig van Beethoven; más para lograr dicho objetivo se han tomado en consideración tres objetivos específicos: realizar el análisis musical de la obra; exponer las técnicas de ejecución de la guitarra eléctrica e indicar como ejecutarlas correctamente; y finalmente analizar y explicar cómo se aplicaron estas técnicas en la adaptación de la particella del violín solista.

El primer capítulo se enfoca plenamente en la descripción y el análisis de la obra, profundizando especialmente en aspectos como la forma, la armonía, la instrumentación y los motivos rítmicos – melódicos.

El segundo capítulo se enfoca en la técnica de ejecución de la guitarra eléctrica. Para desarrollar el tema se ha creado un compendio metodológico en el cual se describe, desarrolla y ejemplifica con ejercicios las siguientes técnicas: golpe alternado, ligados (hammer on y pull off), barrido (sweep picking), economy picking, crosspicking y tapping; además incluye descripciones no ejemplificadas de las siguientes técnicas: bends, slides, vibrato, palm mutting y el control de volumen. Este compendio metodológico está destinado a músicos de cualquier nivel, puesto que aborda cada técnica desde cero y presenta los ejercicios sistemáticamente, desde los más simples a los más complejos, con la finalidad de que el lector comprenda plenamente los principios y aplicaciones de cada una, para luego utilizarlos en la ejecución de la adaptación. Además, se incluye un video tutorial que refuerza visualmente los conocimientos y ejercicios expuestos en el compendio metodológico.

El tercer capítulo presenta un análisis del procedimiento de la adaptación, poniendo a prueba con ejemplos cada una de las técnicas en diferentes situaciones, en las cuales se analiza la eficacia y posibilidades de cada una, hasta elegir la técnica más adecuada para la línea melódica adaptada.

CAPITULO I

1.1. Concierto para violín y orquesta en D Mayor, Op 61.

Ludwig van Beethoven nació en Bonn, actualmente Alemania, en 1770 y fallece en Viena en 1827. Su carrera como compositor se sitúa entre el final del Clasicismo y los primeros años del Romanticismo¹.

“Es, sin lugar a dudas, una de las personalidades más fundamentales y representativas de la historia de la música, gracias a su gran talento creador y a la perfección técnica y formal que alcanzó en la mayor parte de sus obras, en las que se encuentran presentes las mejores aportaciones del estilo clásico y el germen en estado puro del espíritu romántico.

Entre 1800 Y 1814, Beethoven se consagró como uno de los compositores más aclamados y respetados de su época. De ese período son obras tan importantes como la *Sinfonía n° 3* "Heroica", la *Quinta*, la *Sexta* "Pastoral", así como el *Concierto para violín*, los *Conciertos para piano n° 3, 4 y 5*, la *ópera Fidelio*, los *Cuartetos de cuerda opus 59* y varias *Sonatas para piano*, como la *opus 31, n° 2* "La tempestad", la *opus 53* "Waldstein" o la *opus 57* "Appassionata"².

(Barrera, 2004)

El Concierto para violín en D Mayor, Op 61 perteneciente a su época de madurez musical, fue estrenado el 23 de diciembre de 1806 por su colega violinista Franz Clement, de quien recibió una importante influencia para componerlo. Fue dedicado a su amigo de la infancia Stephan von Breuning (Barrera, 2004; Pérez Trujillo, 2011).

En su momento la obra no tuvo buena acogida y fue escasamente ejecutado durante las siguientes décadas. Sería en 1840, cuando gracias a la interpretación del violinista Joseph Joachim bajo la batuta del director Felix Mendelssohn, que la obra consigue reconocimiento y resurge para tener su fama actual (Pérez Trujillo, 2011).

En este concierto Beethoven incorpora varias características novedosas que influirían fuertemente en el periodo Romántico, de entre ellas se pueden señalar las siguientes:

- La gran importancia que se le da a la orquesta, llegando en ciertos momentos a ser el solista quien la acompaña.
- La introducción de “cadenzas²” en cada uno de los movimientos que permiten al violinista demostrar su virtuosismo. Particularmente la cadenza final del tercer movimiento tuvo gran influencia posterior, puesto que presenta un recurso nunca antes visto hasta esa época, donde la orquesta se junta al violín solista para ejecutar simultáneamente el tema principal sin jamás detener el transcurso de la obra.

¹ (Barrera, 2004)

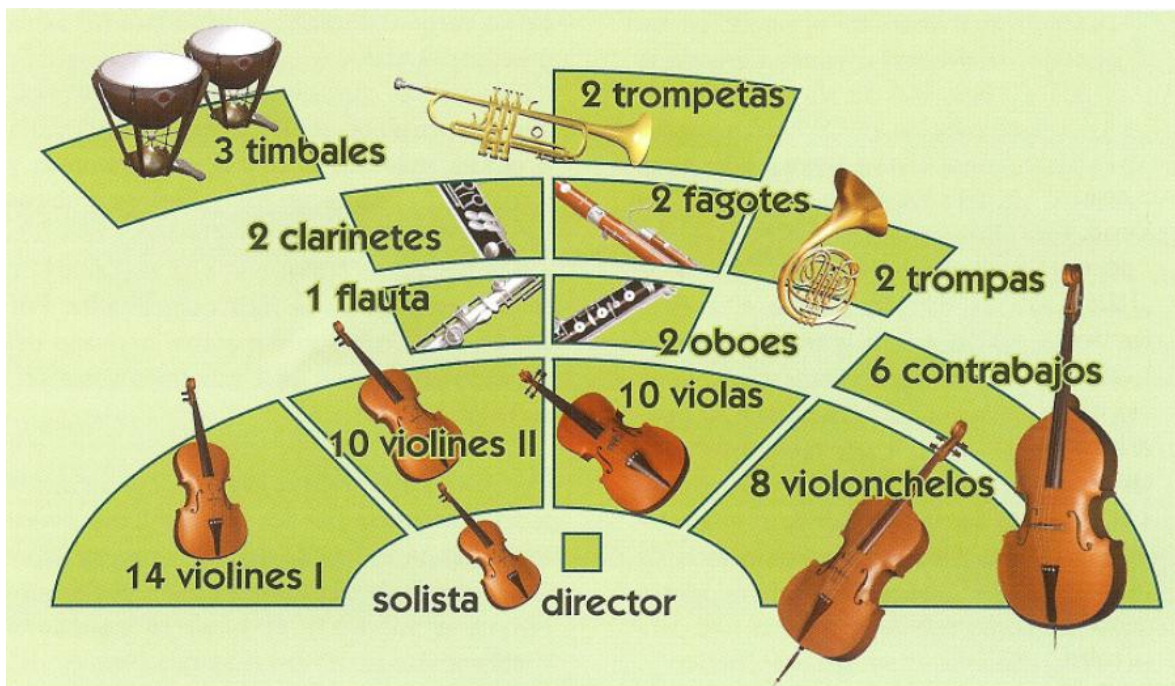
² Cadenza: Un pasaje generalmente durante un Concierto o Sonata, en el que el solista toca sin acompañamiento. La Cadenza era originalmente improvisada, pero cadenzas previamente escritas se convirtieron en la norma desde los tiempos de Mozart. La Cadenza suele ser muy virtuosa y se basa en los temas principales de la pieza; “traducido del inglés” (Classical.com, 2017).

- La constante utilización y desarrollo melódico del registro agudo del violín, las octavas consecutivas que aportan intensidad y expresividad, las escalas cromáticas que en ocasiones emplea utilizando varias octavas de registro, y los trinos perpetuos que funcionan muchas veces como pedal y ornamentación al mismo tiempo (Pérez Trujillo, 2011).

Como era propio del Clasicismo, la obra consta de tres movimientos: rápido, lento, rápido, con una duración aproximada de 40 minutos los cuales son:

- Allegro Ma Non Troppo (Re mayor)
- Larghetto (Sol mayor)
- Rondo (Re mayor)

El esquema orquestal usado para este concierto es el siguiente:



(Barrera, 2004)

1.2. Análisis musical convencional

Está orientado al análisis de la obra musical y sus componentes intrínsecos en la partitura sin tomar en cuenta ningún otro aspecto fuera de ella, como por ejemplo el contexto histórico, el mundo subjetivo del compositor (su estilo y las motivaciones que lo llevaron a esa producción musical), la recepción de la obra en su momento, etc. (Aguilar Fernández, 2008).

El análisis musical convencional se puede subdividir en el análisis formal, el análisis temático y el análisis armónico.

- **Análisis Formal:** Se analiza la estructura general de la pieza, dividiéndola en partes y estudiando la relación que existe entre estas partes.
- **Análisis Armónico:** Se analiza la evolución de la temática, es decir, los diseños rítmico-melódicos que se suceden a lo largo de la pieza, así como las relaciones que se establecen entre ellos.
- **Análisis Temático:** Se analiza la evolución de la armonía, y la lógica y las simetrías que aparecen en dicha evolución.

(Robles, n.d.)

A continuación, se desarrollará el análisis musical convencional de cada movimiento. Para dicha tarea se iniciará reconociendo y delimitando cada una de las partes del movimiento en un análisis formal. Seguido a ello, se procederá con el análisis armónico general de cada una de las secciones del movimiento, presentando en un recuadro las tonalidades sobre las cuales está escrita cada sección del movimiento. Finalmente, el análisis temático será desarrollado de manera descriptiva desde el primer al último compás de cada movimiento, resaltando los motivos temáticos (rítmicos, melódicos) propios de cada sección y otras peculiaridades, como la instrumentación, las dinámicas, agógicas, etc.

1.2.1. Allegro Ma Non Troppo.

Este primer movimiento tiene una forma de Sonata: **Exposición, Desarrollo y Reexposición**; que además incluye una **Cadenza** y una **Coda** final. Una de las características que más destacan de ella es su inusual duración, debido a que la exposición (**A, B, B'**) es realizada dos veces, primero por la orquesta y luego por el solista, teniendo así dos exposiciones completas.

Forma Sonata	Exposición							Desarrollo		Reexposición			Cadenza	Coda	
	Orquesta			Solista			Orquesta								
	A	B	B'	A	B	B'	B	B'	A	B	A	B	B'	B	B'
	D			D			Am - A	Am	Em - Gm	Gm	D	D - Dm	D	D	D

Exposición I	Tema A	Puente	Idea contrastante	Puente	Tema B1	Transición	Tema B2
Exposición II	Introducción	Tema A y Puente		Tema B1	Transición	Tema B2	Puente
	Idea contrastante y Puente			Tema B1	Transición	Tema B2	
Desarrollo	Introducción		Ámbito Tema A		Ámbito Tema B1		
Reexposición	Tema A	Puente	Tema B1	Transición	Tema B2	Transición	
Cadencia	Idea contrastante			Cadencia de Kreisler			
Coda	Ámbito Temas B1 y B2						

Forma del primer movimiento (Barrera, 2004)

Exposición I.

La primera exposición es realizada por la orquesta y consta de siete partes.

- **Tema A:** Un suave motivo rítmico en el timbal da comienzo a la obra intercalándose entre la pregunta y respuesta del tema A expuesto por el oboe.

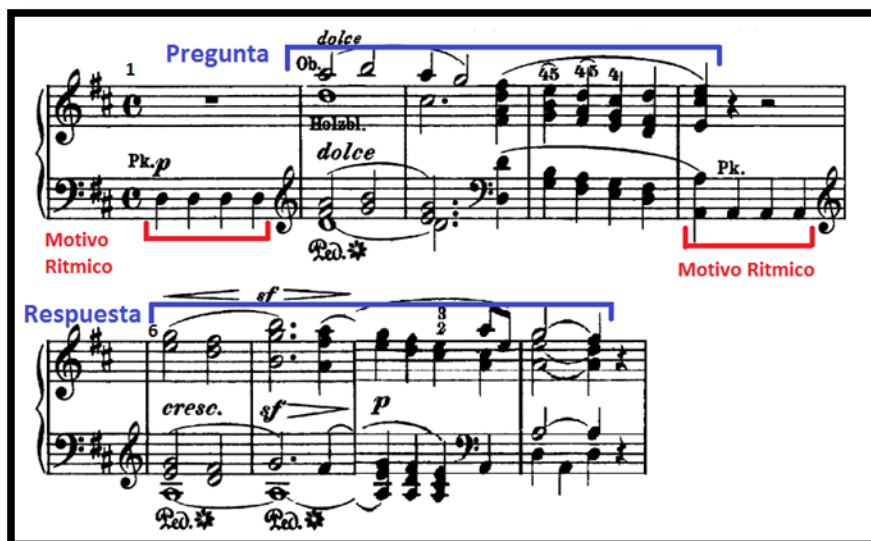


Ilustración 1 Exposición I. Tema A

- **Puente:** Las cuerdas presentan nuevamente el motivo rítmico para dar paso a un puente que va desde el compás 10 al 27. El pasaje es desarrollado por los clarinetes y los fagots apoyado por un ritmo de semicorcheas de las cuerdas. La suma de las trompas en el compás 23 da paso a una frase resolutive que culmina el puente.

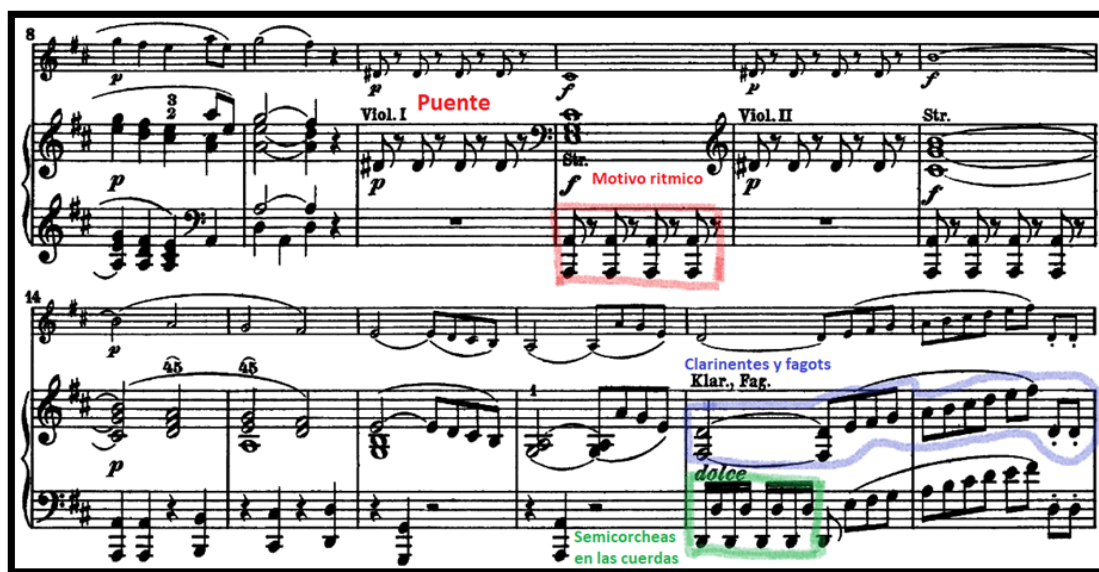


Ilustración 2 Exposición I. Puente del compás 10 al 27

- **Idea contrastante²:** La idea contrastante se desarrolla desde el compás 28 hasta el 38 dividido en dos secciones, la primera con dinámica fortísimo y la segunda en semiforte. La primera sección es ejecutada por la orquesta junto a un motivo rítmico de semicorcheas de las cuerdas y el timpani.

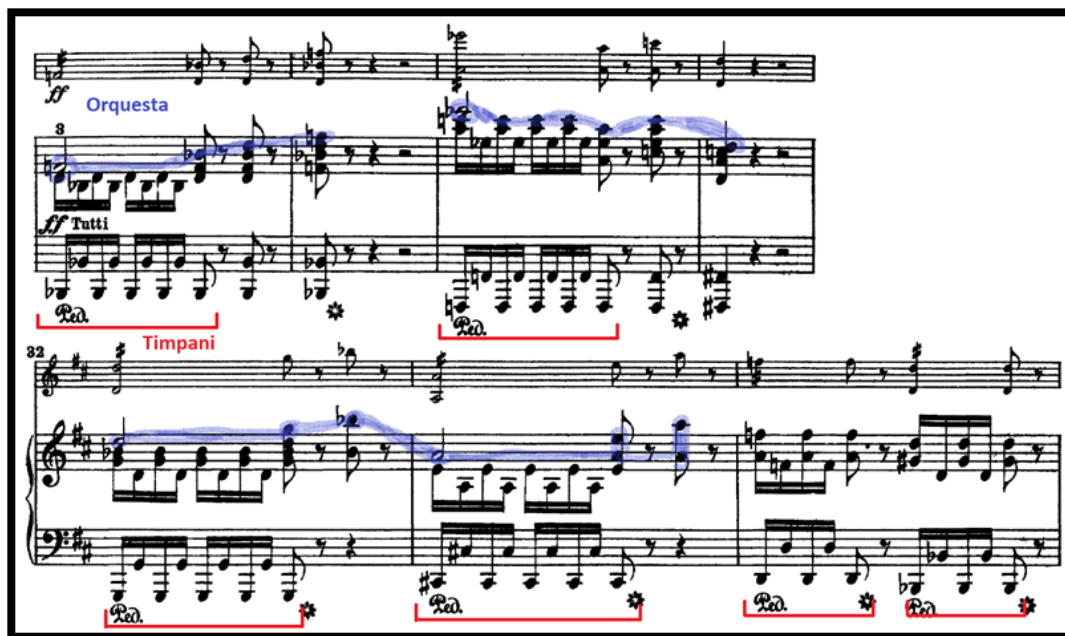


Ilustración 3 Exposición I. Idea contrastante. Primera sección compases 28 - 34.

² Idea contrastante: Es un recurso musical con el cual el compositor busca renovar el interés del oyente presentando una nueva idea melódica contrastante y complementaria a la idea principal.

En la segunda sección la idea es llevada por el violín I, que a medida que se reduce la intensidad del pasaje, da lugar al segundo puente donde el violín I ejecuta en solitario el final de la idea.



Ilustración 4 Exposición I. Idea contrastante. Primera sección compases 35 – 41.

- El **tema B1** o segundo tema se encuentra desde el compás 42 al 64 y se lo puede dividir en tres secciones. En la primera sección los oboes, clarinetes y fagots presentan el tema B1 con el acompañamiento del motivo rítmico inicial a cargo del violín I con una dinámica de piano.

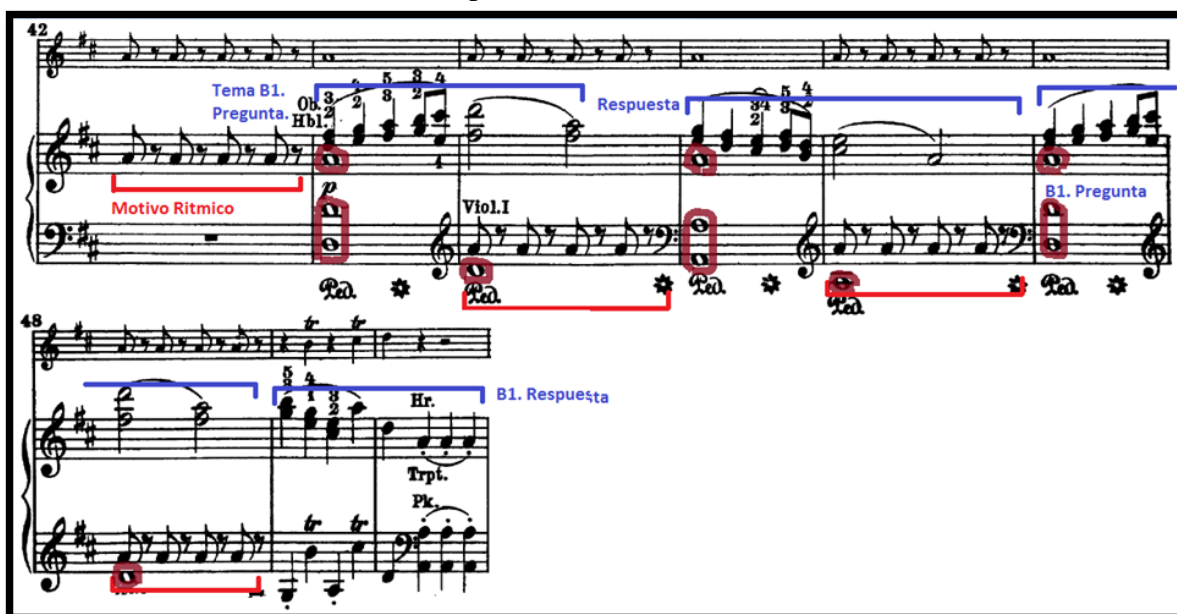


Ilustración 5 Exposición I. Tema B1. Primera sección.

La segunda sección inicia desde el compás 51 con la intervención de un motivo rítmico de tresillos en la viola y el violonchelo, a su vez los metales y el timbal refuerzan el motivo rítmico inicial, mientras el tema B1 es expuesto por los violines.

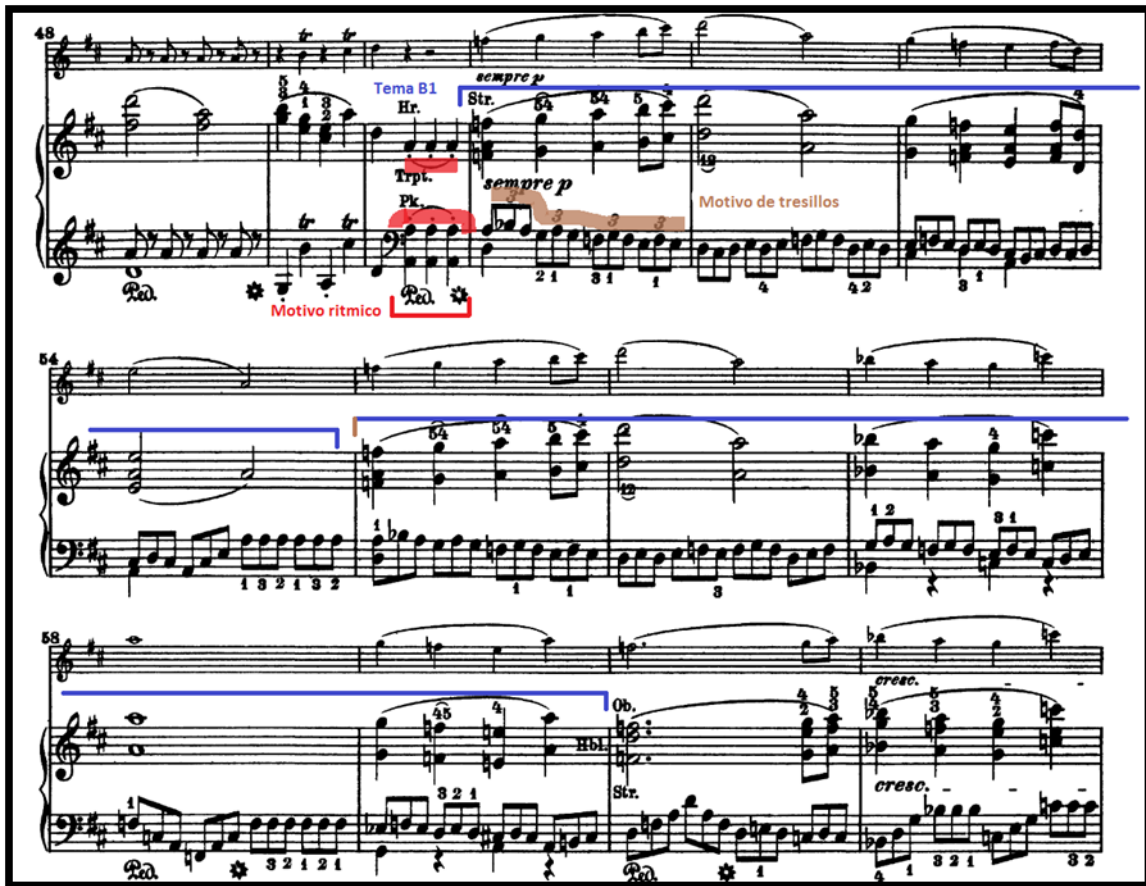


Ilustración 6 Exposición I. Tema B1. Segunda sección.

La tercera sección inicia desde el compás 60 cuando oboes, clarinetes y fagots intervienen para reforzar el tema finalizando así la primera exposición del mismo.



Ilustración 7 Exposición I. Tema B1.Tercera sección.

- **Transición:** Las cuerdas ejecutan nuevamente el motivo rítmico inicial en un pianísimo que indica el comienzo de la transición, la cual se presenta desde el compás 65 al 76. Los violines ejecutan una célula melódica acompañada por el motivo rítmico inicial. La orquesta se suma en un crescendo acompañado por las semicorcheas de las cuerdas hasta llegar a un fortísimo, en el que los vientos, marcando el primer y tercer tiempo del compás, anuncian la entrada del tema B2.

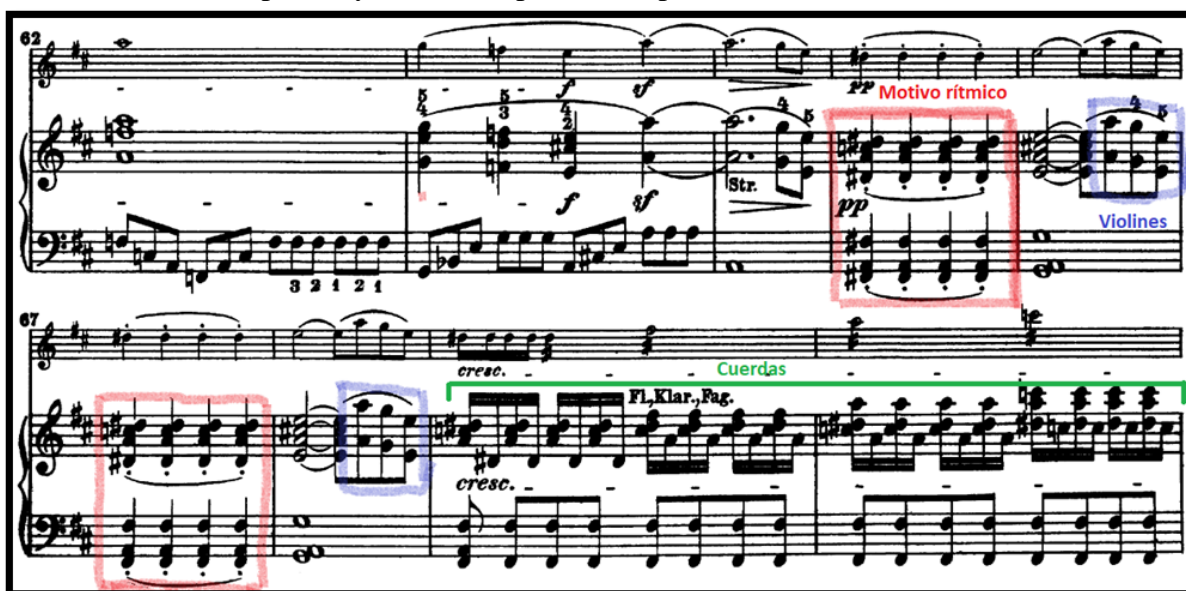


Ilustración 8 Exposición I. Transición.

- **Tema B2:** El tema B2 se encuentra desde el compás 77 al 88. Es ejecutado por los violines I en un fortísimo, donde cada sección instrumental lo acompaña de diferente manera. Los violines II y las violas acompañan con un ritmo de semicorcheas, los vientos con un ritmo de redondas y el violonchelo con el contrabajo ejecutan una melodía contrastante con el tema B2.

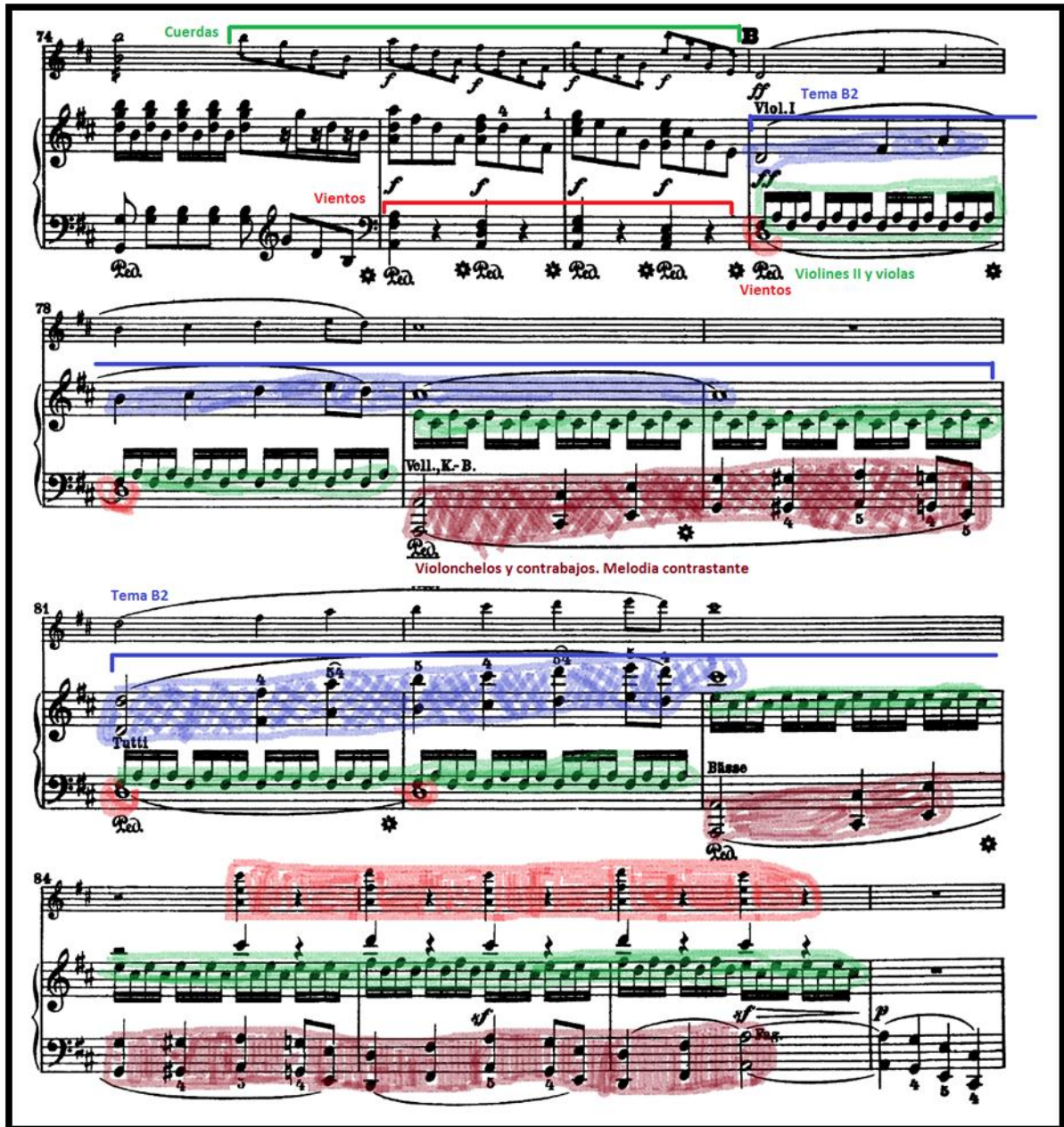


Ilustración 9 Exposición I. Tema B2

Exposición II.

La exposición II está a cargo del solista y comprende desde el compás 89 al 224. Esta sección está cargada de ornamentaciones y pasajes virtuosos, desarrollándose de la siguiente manera:

- **Introducción:** El solista inicia ejecutando el arpeggio de La Dominante con una factura de salto de octavas, que finaliza con un pasaje ascendente y descendente sobre la escala de Re mayor, el cual presenta diferentes patrones melódicos y se desarrolla en un rango de tres octavas con figuras rítmicas de tresillos y semicorcheas. Esta sección inicia en el compás 89 y finaliza en el 101.



The musical score for the Introduction of Exposition II, measures 88-101, is presented. The soloist part is marked 'Solo' and includes a 'Salto de octavas' (octave jump) in measure 89, highlighted in blue. The score also features a 'Patron melodico en tresillos' (melodic pattern in triplets) in measure 90, highlighted in red, and a 'Patron melodico en semicorcheas' (melodic pattern in eighth notes) in measure 91, highlighted in green. The orchestral accompaniment includes Violins I and II, Viola, Strings, Clarinet, Oboe, Horn, and Percussion. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings like 'p' and 'dolce'.

Ilustración 10 Exposición II. Introducción.

- **Tema A:** El motivo rítmico del timbal anuncia nuevamente la presentación del Tema A, esta vez a cargo del solista y acompañado por los oboes, clarinetes y fagots.

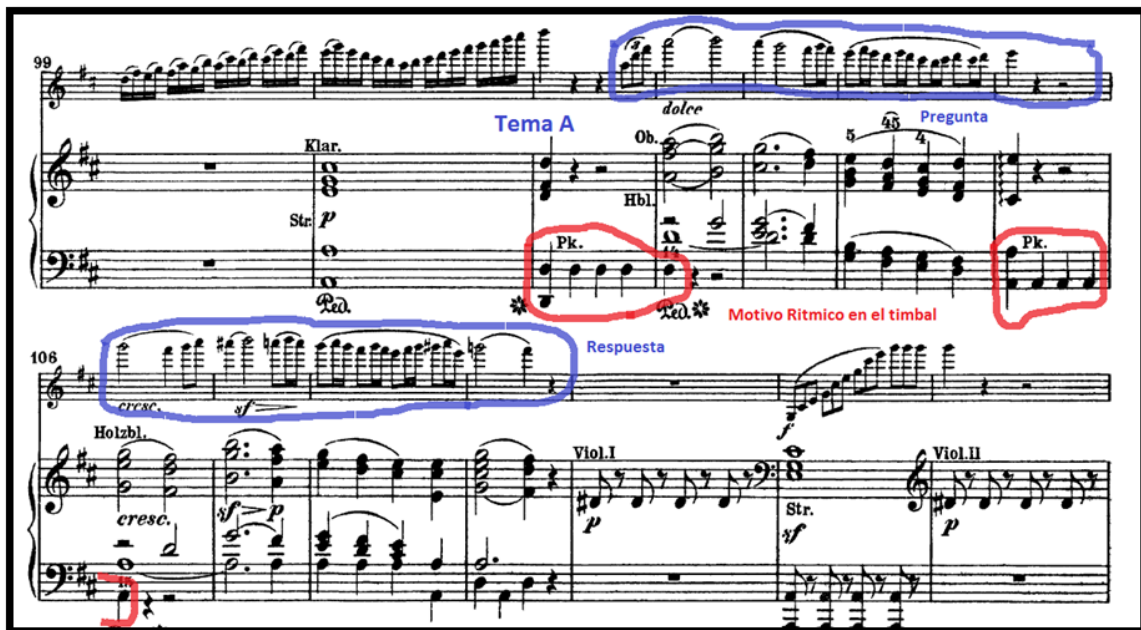


Ilustración 11 Exposición II. Tema A.

- **Puente:** El puente se encuentra desde el compás 110 al 126 y lo podemos dividir en tres partes. La primera sección inicia con el motivo rítmico en los violines I. El solista ejecuta un ágil pasaje mientras lo acompañan los violines y violas con un colchón de redondas, mientras el violonchelo, junto al contrabajo, reafirman el motivo rítmico alternándose con las cuerdas.

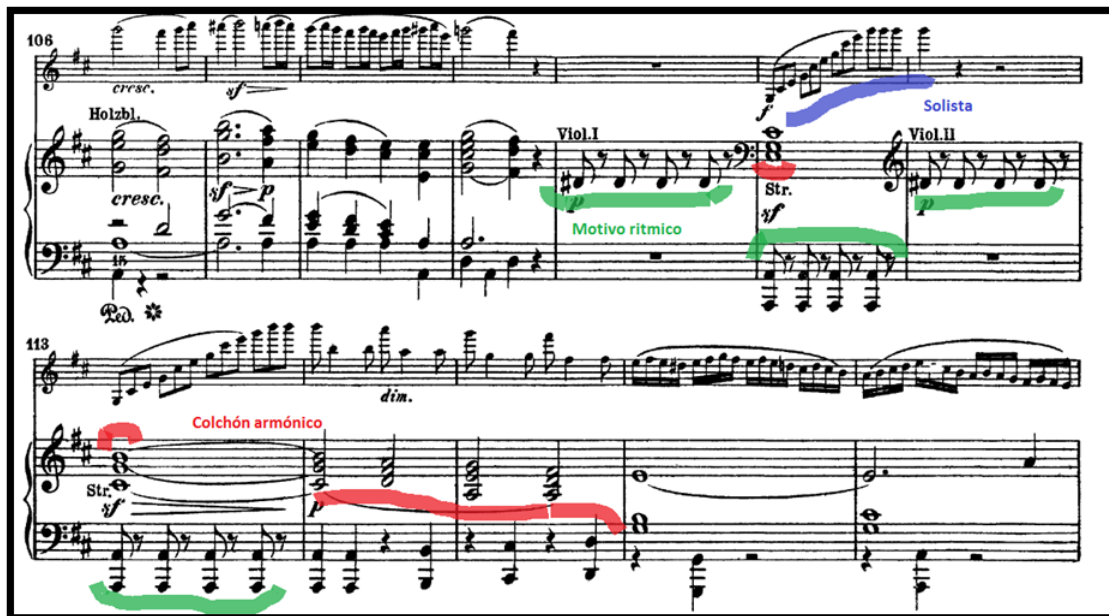


Ilustración 12 Exposición II. Puente. Primera sección.

La segunda sección comprende del compás 118 al 125. El clarinete y el fagot ejecutan la transición apoyados por un ritmo de semicorcheas en las cuerdas, hasta llegar a un forte orquestal que anuncia nuevamente la entrada del solista.

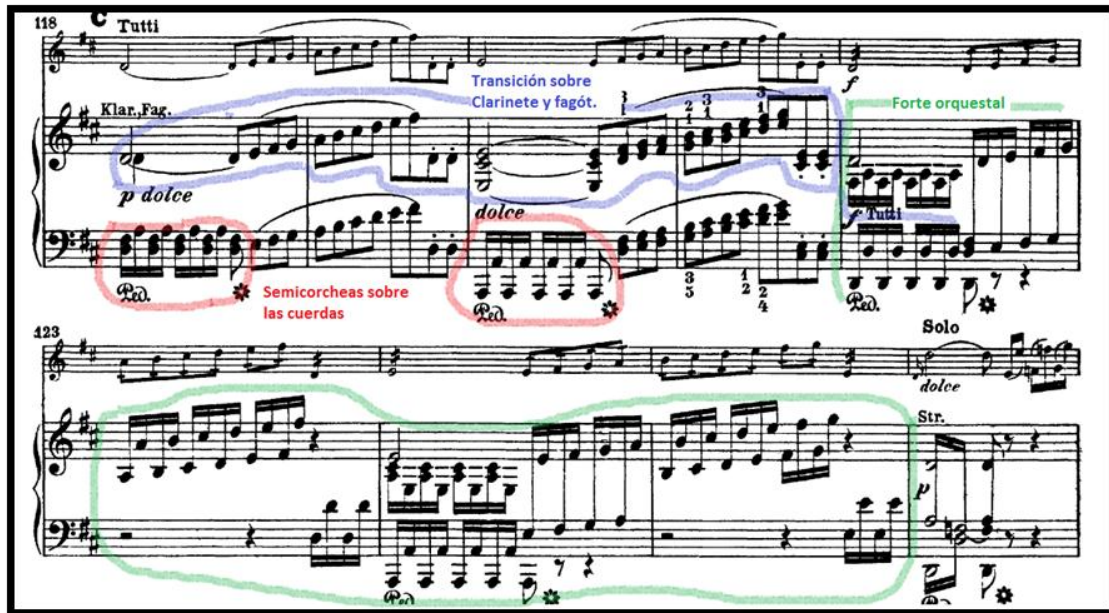
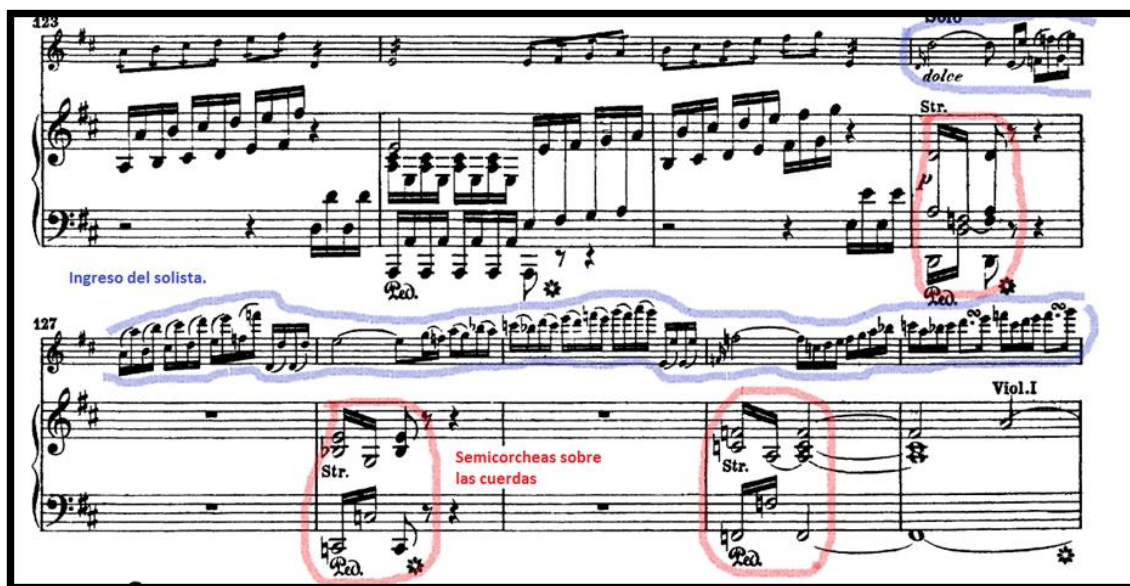
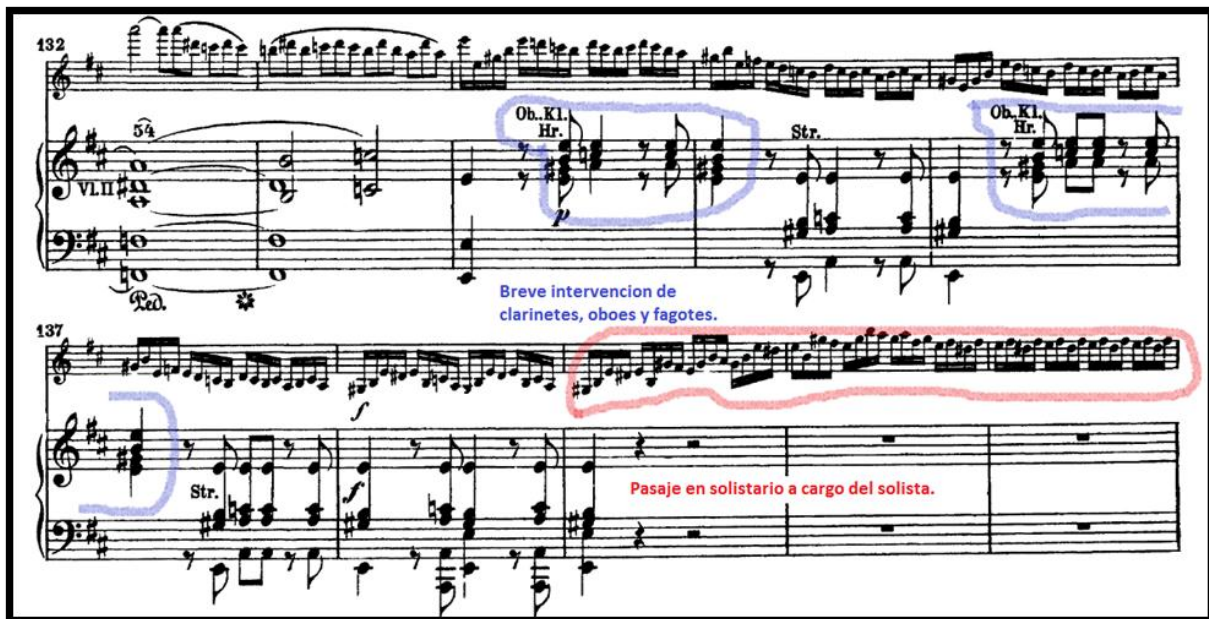


Ilustración 13 Exposición II. Puente. Segunda sección.

La tercera sección comprende del compás 126 al 143. El solista ingresa apoyado por el ritmo de semicorcheas anteriormente expuesto por las cuerdas. Desde el compás 134 entran clarinetes, oboes y fagots apoyando brevemente el pasaje, hasta que luego de un forte, el solista interviene con un pasaje en solitario anunciando la llegada del segundo tema.





132

54

Ob., Kl., Hr.

Str.

Breve intervención de clarinetes, oboes y fagotes.

137

Str.

Pasaje en solitario a cargo del solista.

Ilustración 14 Exposición II. Puente. Tercera sección.

- **Tema B1:** El tema B1 o segundo tema se desarrolla desde el compás 144 al 165. El segundo tema es ejecutado dos veces, la primera vez por los clarinetes junto al fagot, y la segunda vez por los violines I junto a las violas, mientras tanto el solista destaca nuevamente con sus ornamentaciones de tresillos luego de la primera exposición del tema en el compás 147.



142

dim.

dolce

Klar.

p dolce

Fag.

Intervención del solista

Primera ejecución del segundo tema.

161

Segunda ejecución del segundo tema

Str.

Ilustración 15 Exposición II. Tema B1.

- **Transición:** Comprende desde el compás 166 al 178. Inicia con el motivo rítmico en las cuerdas alternándose con las ornamentaciones del solista y suaves acompañamientos armónicos en los vientos maderas.

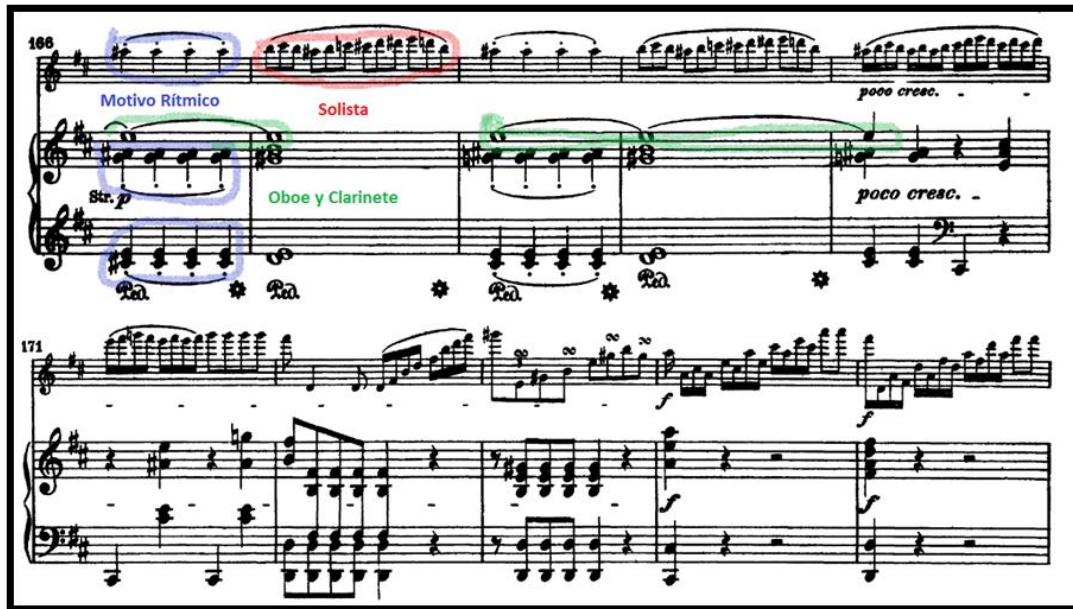


Ilustración 16 Exposición II. Transición.

- **Tema B2:** Comprende desde el compás 178 al 188. El tema B2 es expuesto en el violín I y en las cuerdas graves de forma alternada. El solista mantiene su discurso mientras el clarinete y fagot hacen breves apariciones.

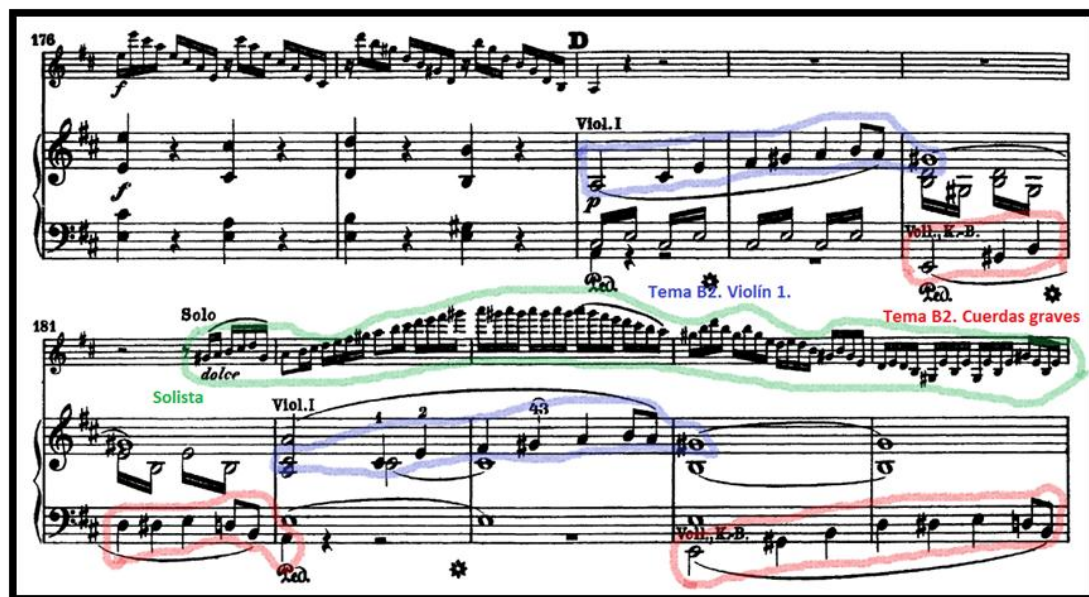


Ilustración 17 Exposición II. Tema B2.

- **Puente:** Comprende desde el compás 189 al 224 y se lo puede dividir en tres partes. Inicia en piano con notas sobre los tiempos dos y cuatro en los vientos madera, a la vez que el solista mantiene su ornamentado discurso de semicorcheas hasta el compás 194. A partir del compás 191 los violines exponen una variación del tema B2.

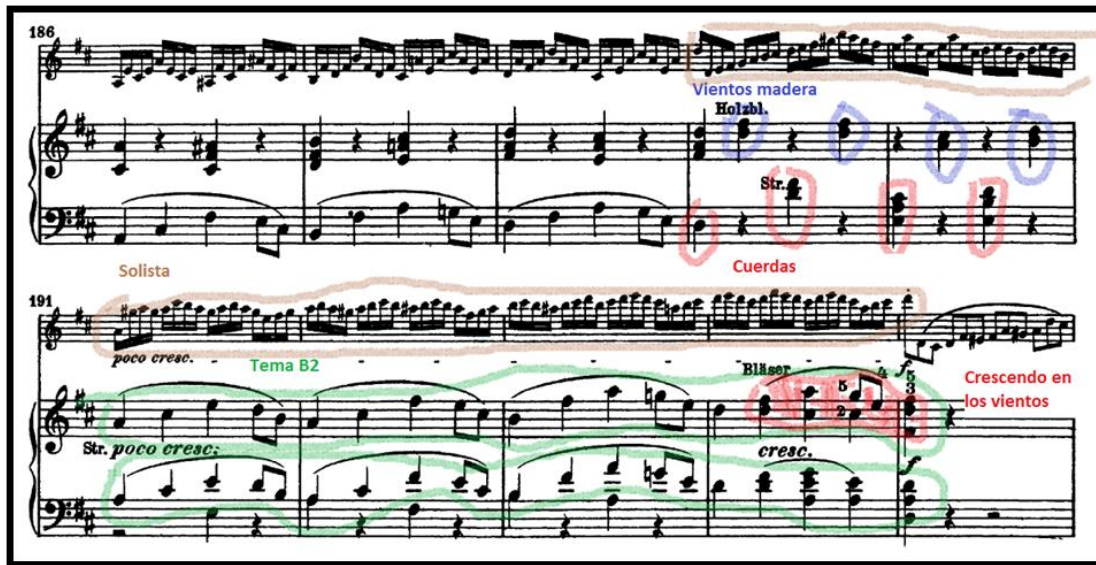


Ilustración 18 Exposición II. Puente. Primera sección.

Un crescendo sobre los vientos madera da paso al solista, quien interpreta tres frases ascendentes de tresillos desde el compás 195 al 200, que finaliza con una frase cromática que desemboca en un pasaje sobre el registro agudo del instrumento.

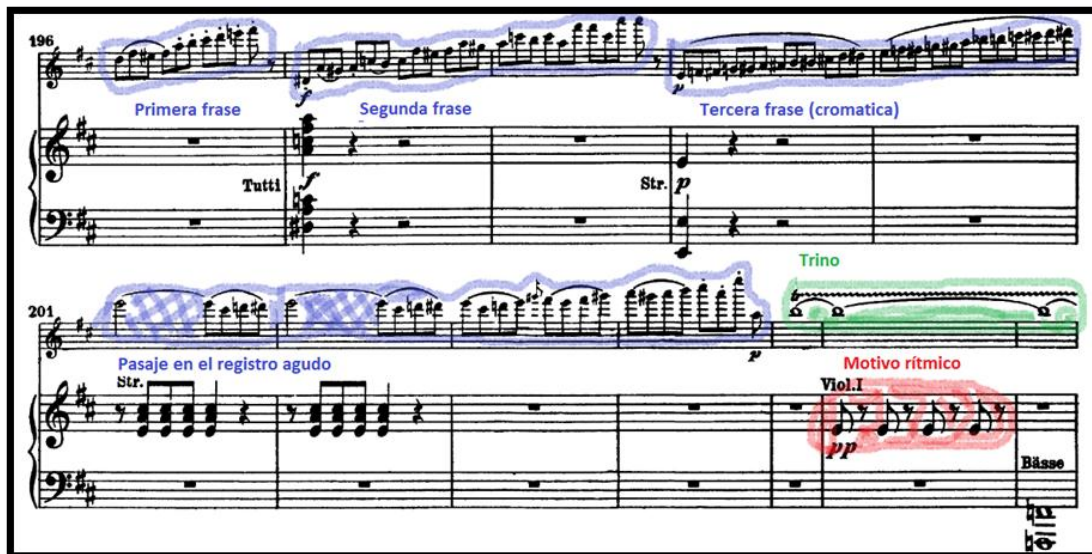


Ilustración 19 Exposición II. Tema B1. Segunda sección.

La tercera parte inicia en el compás 206 con el motivo rítmico en pianísimo sobre los violines I a la vez que el solista mantiene un trino sobre la nota Si. El motivo rítmico es reforzado por las demás cuerdas, el solista asciende cromáticamente manteniendo el trino, las cuerdas se limitan a tocar sobre el segundo y cuarto tiempo, y finalmente los vientos madera refuerzan el motivo rítmico hasta que el solista llega al Mi con su trino y ejecuta una frase conclusiva que, ascendiendo y descendiendo sobre la escala de A mayor, da paso a la idea contrastante.

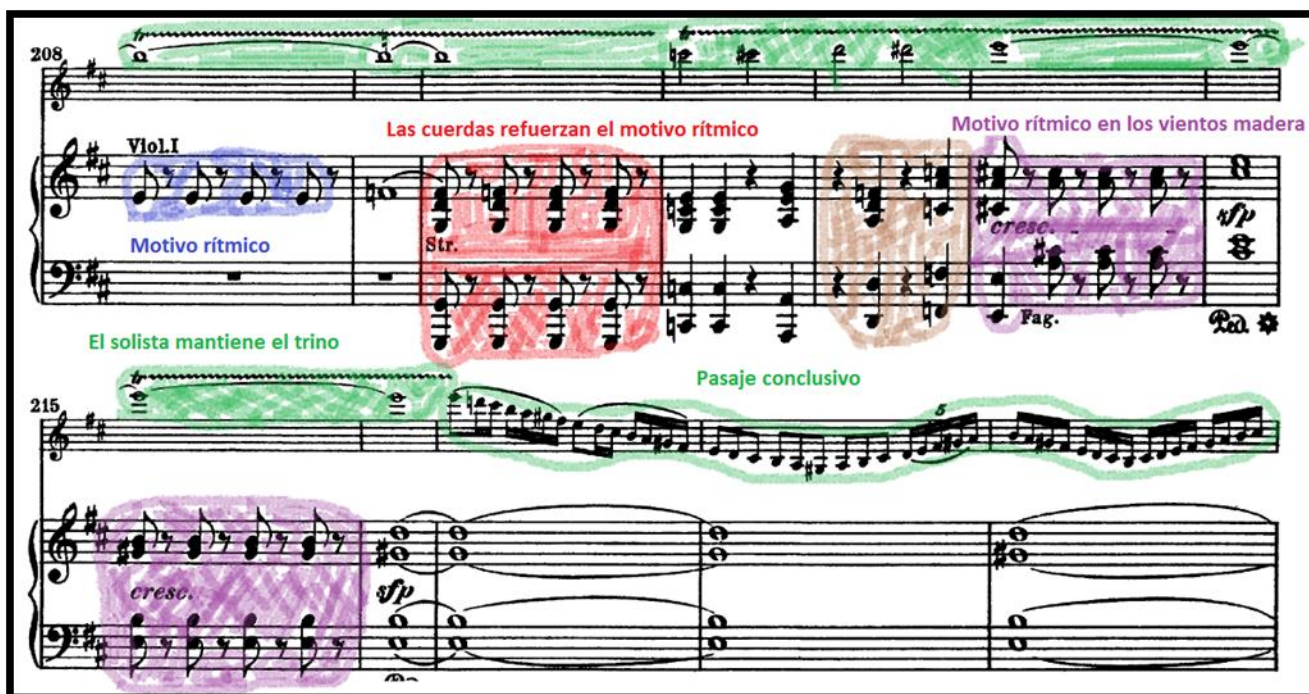


Ilustración 20 Exposición II. Tema B1. Tercera sección.

- **Idea contrastante:** La idea contrastante comprende desde el compás 224 al 234. La orquesta completa, en un fortísimo expone la idea contrastante concluyendo momentáneamente la intervención del solista. Desde el compás 231 se presenta un pequeño motivo melódico en los violines I, que más adelante es reforzado por el resto de cuerdas con el constante acompañamiento de los vientos.



Ilustración 21 Exposición II. Idea contrastante.

- **Puente:** El pequeño motivo melódico expuesto anteriormente ahora es relegado únicamente a los violines I en un piano que da paso al tema B1.

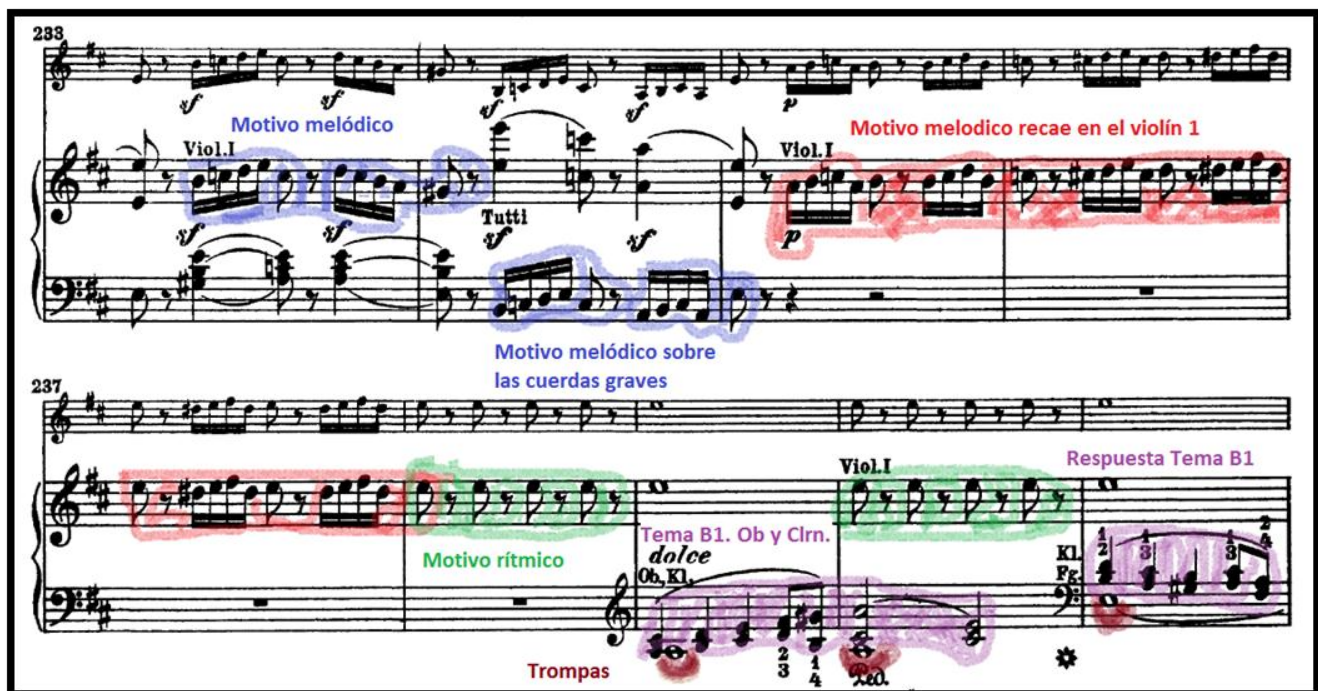


Ilustración 22 Exposición II. Puente.

- **Tema B1:** Comprende desde el compás 238 al 260. El tema B1 es expuesto cuatro veces con la insistencia del motivo rítmico en las cuerdas. Las dos primeras exposiciones son realizadas por los clarinetes, oboes y fagots desde el compás 239 al 245. La tercera y cuarta exposición son realizadas por la flauta, clarinetes, oboes, fagots y violines I, en un fortísimo que es acompañado por los violines II y las violas con un ritmo de semicorcheas, comprendiéndose desde el compás 247 al 252. A partir del compás 253 ocurre un pequeño desarrollo propio del tema que da paso a la transición.

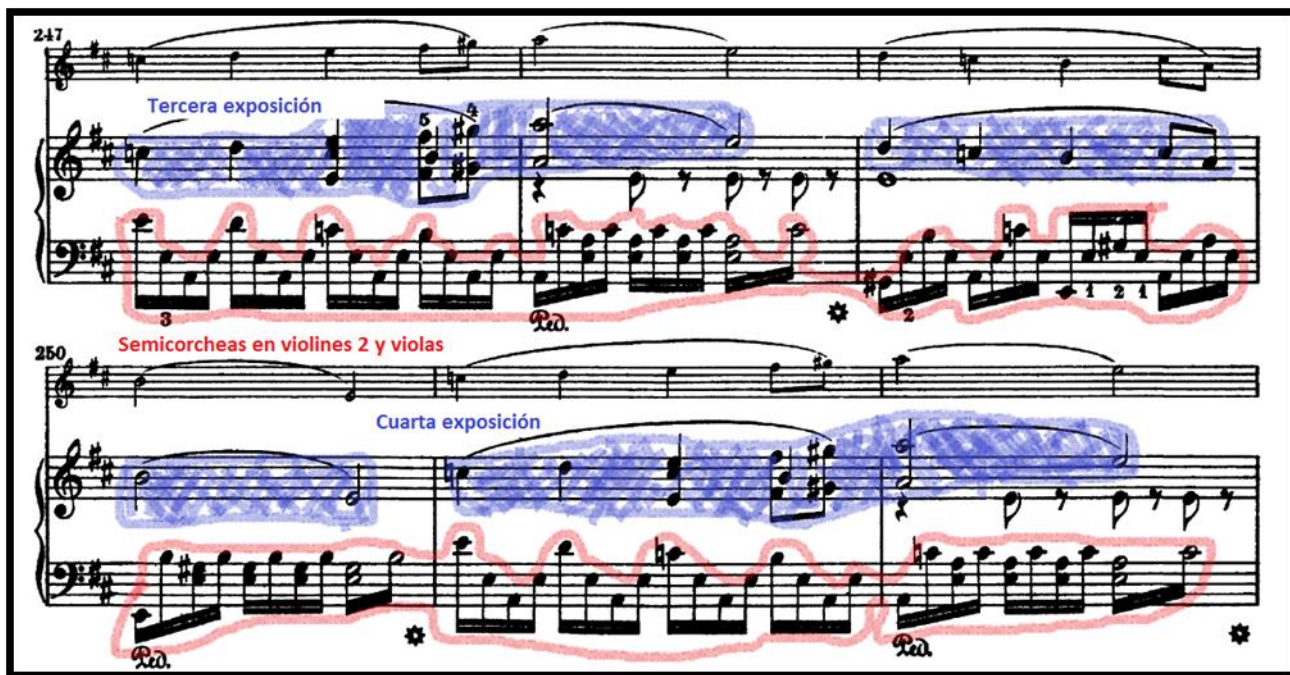


Ilustración 23 Exposición II. Tema B1.

- **Transición:** Comprende desde el compás 261 al 271. El motivo rítmico es presentado nuevamente en varias familias instrumentales con el apoyo de los violines II y las violas, quienes contrastan con un ritmo de semicorcheas. Flauta, fagots y violines I marcan el motivo característico de esta transición, mientras la orquesta, a excepción del timpani, insisten con el motivo rítmico. La intensidad del pasaje va en aumento gracias a los sonoros acordes de los vientos madera y a la suma del resto de cuerdas en las semicorcheas presentadas anteriormente por los violines II y las violas.

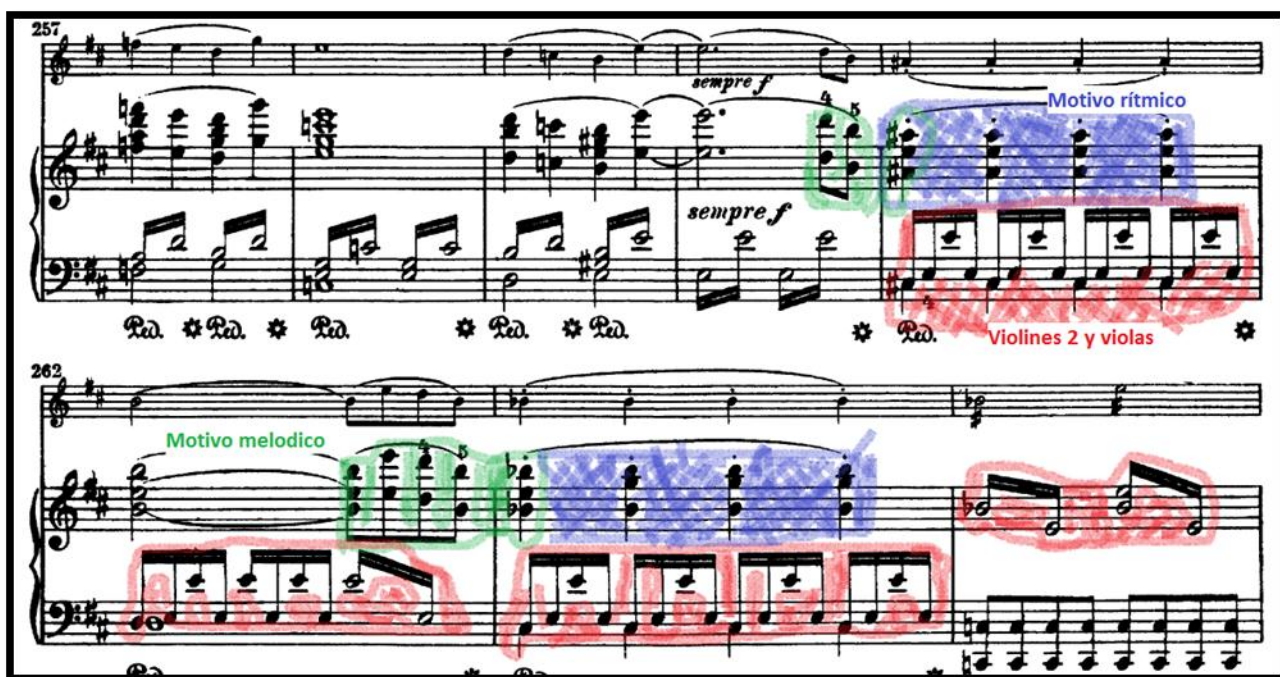


Ilustración 24 Exposición II. Transición.

Desde el compás 268 los violines I, II y las violas exponen un motivo melódico concluyente, que, apoyados por las maderas y las cuerdas graves, dan paso al tema B2 sin disminuir la intensidad.

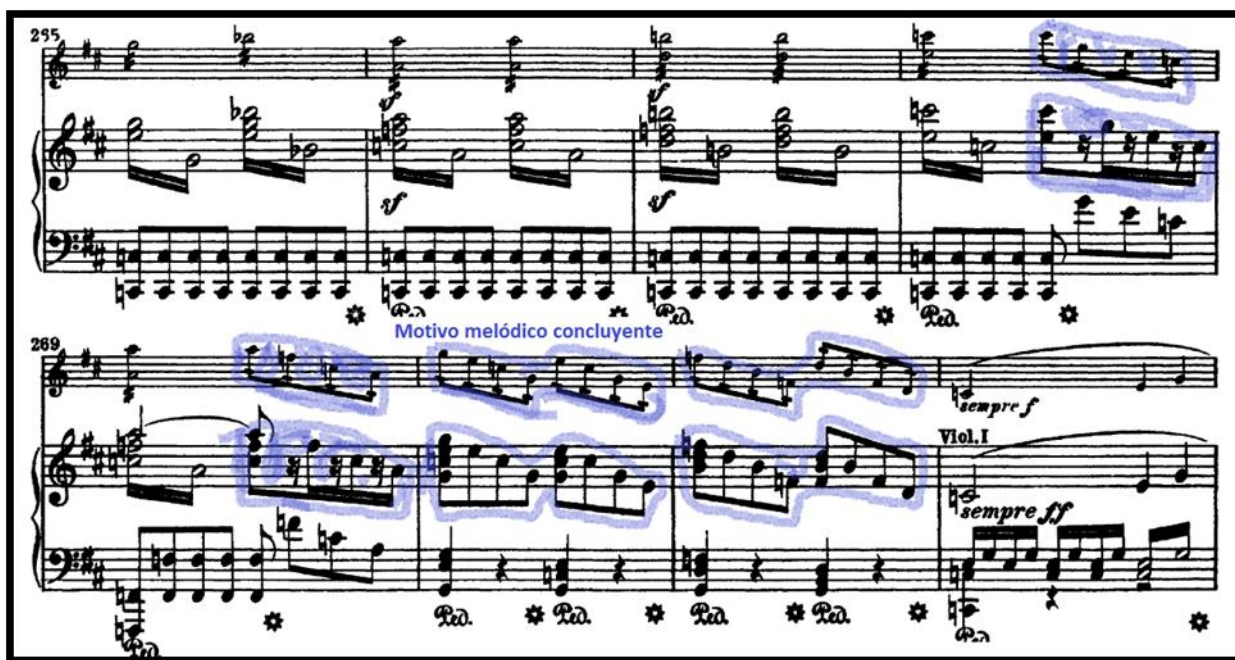


Ilustración 25 Exposición II. Transición. Motivo concluyente.

- **Tema B2:** Comprende desde el compás 272 al 283. El tema B2 es presentado dos ocasiones. En la primera vez, la pregunta es expuesta en los violines I y la respuesta en las cuerdas graves y los fagots. En la segunda ocasión, la pregunta es expuesta por los violines I con el apoyo de la flauta, oboes y fagots, mientras en la respuesta no hay variaciones instrumentales. Violines II y violas mantienen el tremolo durante todo el pasaje. La intensidad disminuye a partir del compás 281 hasta que finalmente concluye con dos suaves compases sobre las cuerdas en piano.

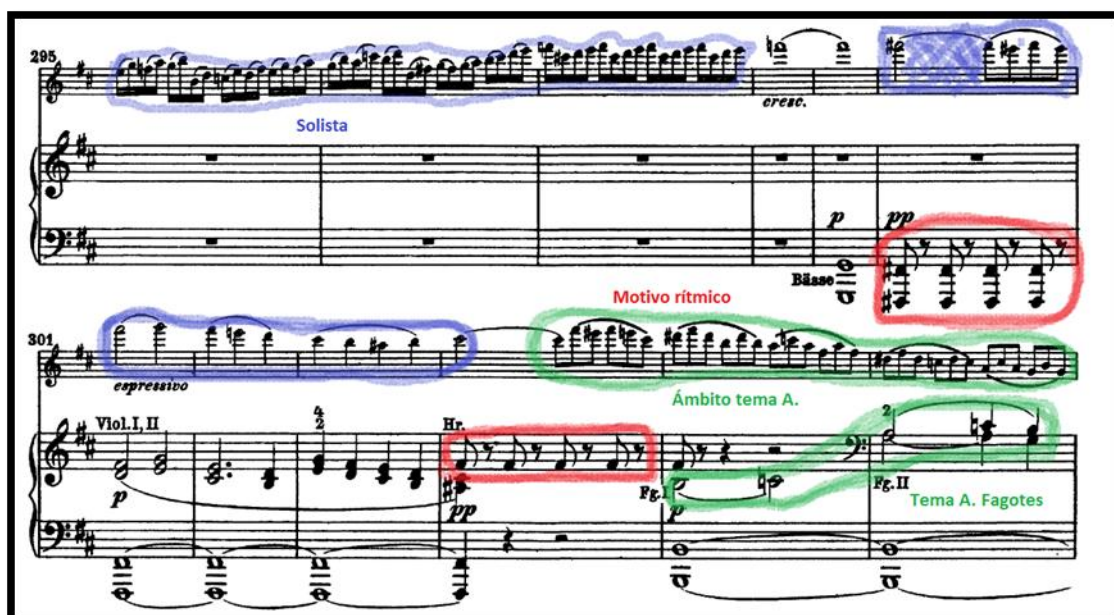


Ilustración 26 Exposición II. Tema B2.

Desarrollo.

Comprende desde el compás 284 al 364 y se divide en tres secciones.

- **Introducción:** El solista inicia nuevamente con saltos de octavas apoyado por breves golpes en las cuerdas y vientos, hasta quedarse solo en su ágil discurso. Desde el compás 300 reaparece el motivo rítmico sobre las cuerdas graves, apoyando así al solista en un pasaje expresivo que da paso al ámbito del tema A.



295

Solista

Basso

Motivo rítmico

301

Viol. I, II

Hr.

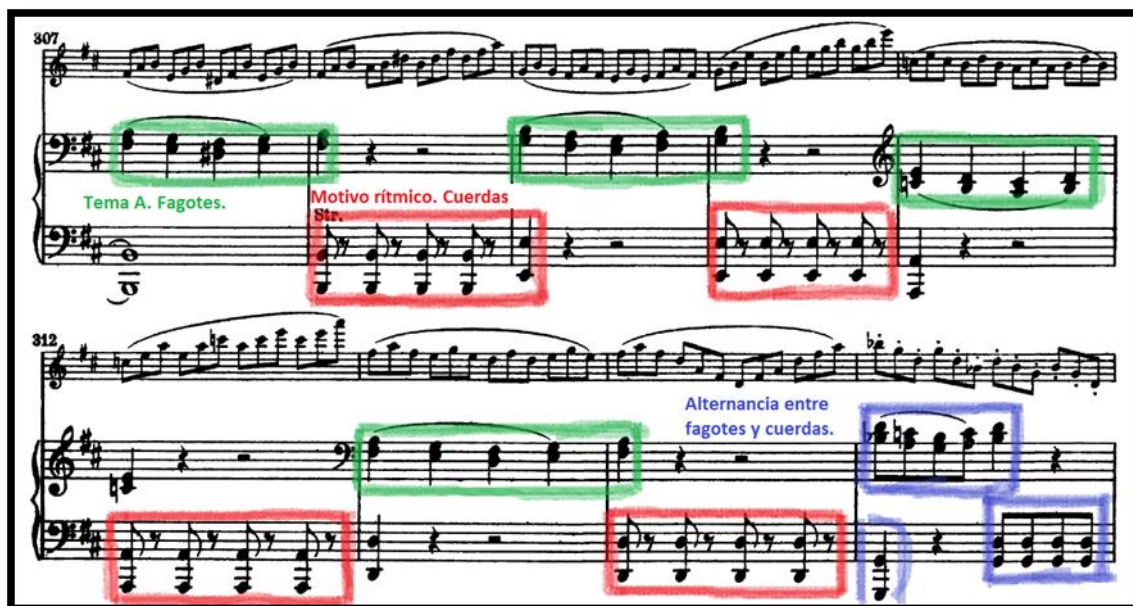
Fg. II

Ámbito tema A.

Tema A. Fagotes

Ilustración 27 Desarrollo. Introducción.

- **Ámbito tema A:** Comprende desde el compás 304 al 330. El motivo rítmico en las trompas marca su inicio. El solista comienza a moverse en el ámbito del tema A con figuraciones de tresillos. Los fagots acompañan al solista con el tema A apoyados por el motivo rítmico sobre las cuerdas. Desde el compás 315 los fagots y las cuerdas, con ritmo de corcheas, realizan un contra canto alternándose entre ellos.



307

Tema A. Fagotes.

Motivo rítmico. Cuerdas Str.

312

Alternancia entre fagotes y cuerdas.

Ilustración 28 Desarrollo. Ámbito tema A.

El solista irrumpe con un pasaje cromático ascendente apoyado por un forte instrumental en los primeros tiempos. La sección culmina con un par de trinos en piano ejecutados por el solista.

- **Ámbito tema B1:** Comprende desde el compás 331 al 364. Las trompas marcan nuevamente el motivo rítmico, el solista se mueve a través del tema B1, los violines I realizan un patrón melódico de saltos de tercera, cuarta y quinta, mientras las demás cuerdas matizan el pasaje con figuras de redondas.

324

Movimiento cromático ascendente

cresc.

f

Trinos

Str. Forte Instrumental

cresc.

330

Solista. Ámbito tema B1.

p

Motivo Rítmico

Hr. pp

Str.

Violines 1

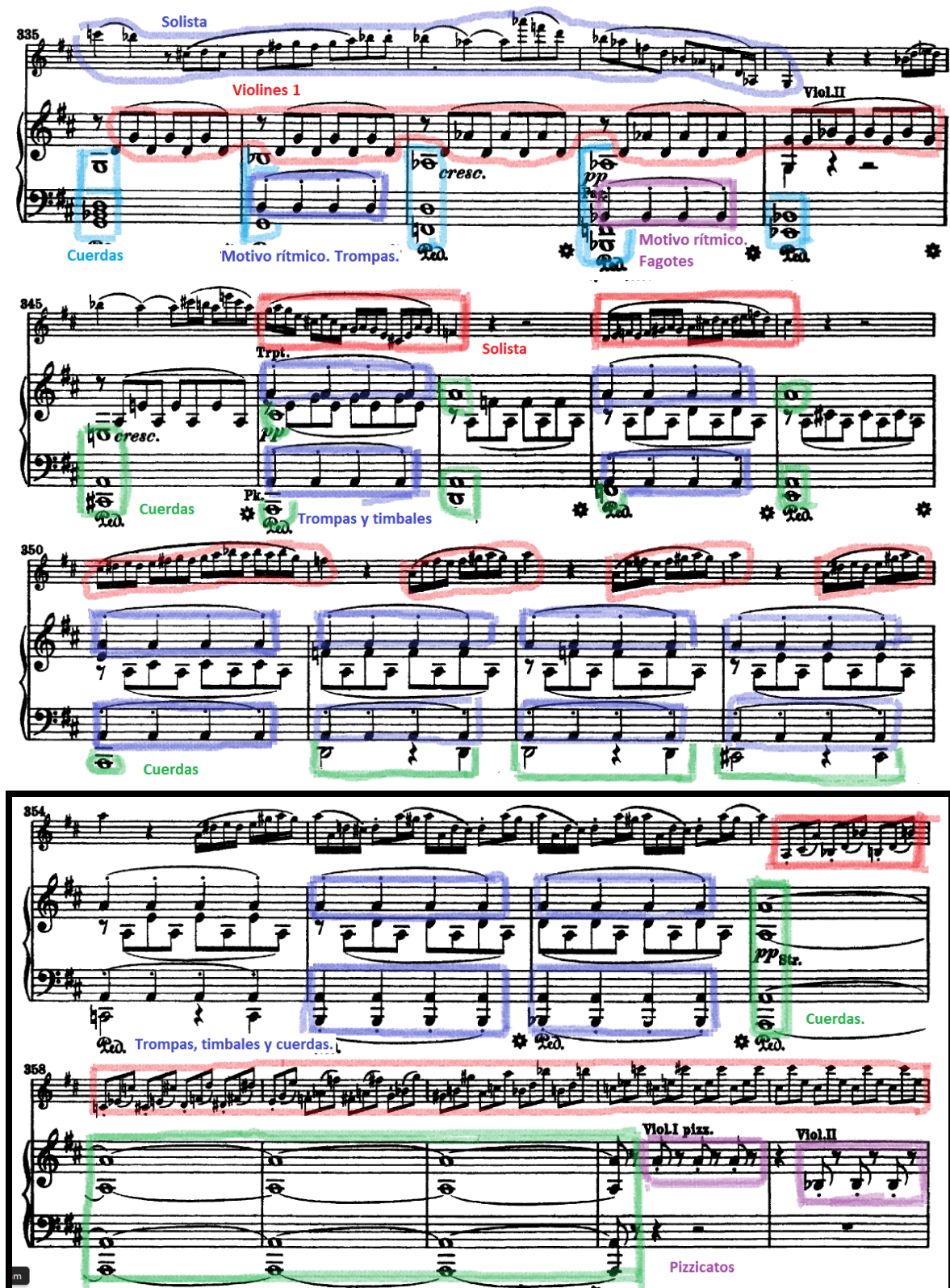
Hr.

Trompas

Red.

Ilustración 29 Desarrollo. Ámbito Tema B1.

Los fagots reemplazan a las trompas en el motivo rítmico desde el compás 338. El solista mantiene su discurso. Las trompas, ahora junto a los timbales, retoman el motivo rítmico a partir del compás 346 en un pianísimo que anuncia un cambio en el discurso del solista. Trompas, timbales y cuerdas marcan el tiempo con figuras de negras. Finalmente, el solista apoyado armónicamente por las cuerdas, retoma los tresillos con un patrón melódico de tercera y octava, que asciende cromáticamente hasta culminar con una serie de pizzicatos por parte de las cuerdas, dando paso de este modo a la reexposición.



The musical score is divided into four systems, each with multiple staves. The annotations are as follows:

- System 1 (Measures 335-344):**
 - Solista:** Soloist part, highlighted in blue.
 - Violines 1:** Violins I, highlighted in red.
 - Viol.II:** Violins II, highlighted in red.
 - Cuerdas:** Strings, highlighted in blue.
 - Motivo rítmico. Trompas:** Rhythmic motif for Trombones, highlighted in blue.
 - Motivo rítmico. Fagotes:** Rhythmic motif for Bassoons, highlighted in purple.
 - pp:** Pianissimo dynamic marking.
 - cresc.:** Crescendo marking.
- System 2 (Measures 345-349):**
 - Trpt.:** Trumpets, highlighted in red.
 - Solista:** Soloist part, highlighted in red.
 - Cuerdas:** Strings, highlighted in green.
 - Pk.:** Percussion, highlighted in green.
 - Trompas y timbales:** Trombones and Timpani, highlighted in blue.
 - cresc.:** Crescendo marking.
- System 3 (Measures 350-353):**
 - Cuerdas:** Strings, highlighted in green.
- System 4 (Measures 354-368):**
 - Trompas, timbales y cuerdas.:** Trombones, Timpani, and Strings, highlighted in blue.
 - pp Str.:** Pianissimo Strings dynamic marking.
 - Cuerdas.:** Strings, highlighted in green.
 - Viol.I pizz.:** Violin I pizzicato, highlighted in purple.
 - Viol.II:** Violins II, highlighted in purple.
 - Pizzicatos:** Pizzicato marking, highlighted in purple.

Ilustración 30 Desarrollo. Ámbito Tema B1.

Reexposición.

Comprende desde el compás 365 al 490 y se divide en seis secciones.

- **Tema A:** El motivo rítmico da inicio al tema A con un fortísimo orquestal.

363

cresc. *ff* *Tutti* *sempre ff*

Ob.

Hr. *cresc.* *f* *Tutti* *ff*

Pk.

Viola, Voll.

Tema B. Respuesta.

Tema A. Pregunta.

369

f *Puente.*

Str.

Bläser

Motivo rítmico

Ilustración 31 Reexposición. Tema A.

- **Puente:** Comprende del compás 374 al 399. El motivo rítmico es expuesto en las diferentes familias instrumentales de manera alternada. Una frase descendente en los vientos madera y violines dan paso a un motivo rítmico de semicorcheas en los violines II y violas. Más adelante, con la suma de los violines I, los violines II y las violas toman el protagonismo hasta el compás 385, donde el solista, con rápidos saltos de octava, retoma nuevamente su discurso.

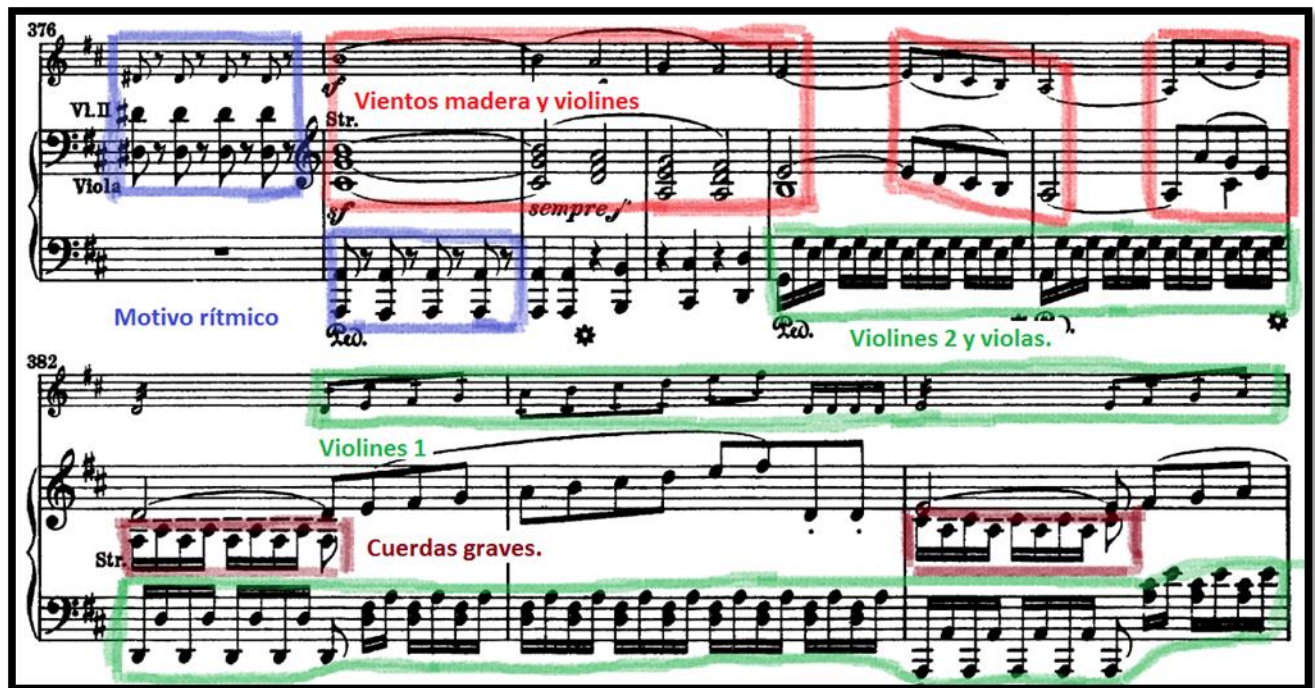


Ilustración 32 Reexposición. Puente.




Ilustración 33 Reexposición. Puente. Salto de octava por parte del solista.

- **Transición:** Comprende desde el compás 400 al 419. Fagots, clarinetes y cuerdas graves exponen el material de transición apoyados por un motivo de semicorcheas en las cuerdas. El solista pausa momentáneamente sus agilidades hasta el compás 406, en el cual, con un motivo de tresillos, retoma su velocidad en semicorcheas apoyado por breves golpes alternados entre los vientos madera y las cuerdas. La transición termina con el solista ejecutando el pasaje en solitario, que luego de un trino final, oboes y fagots exponen el tema B1.

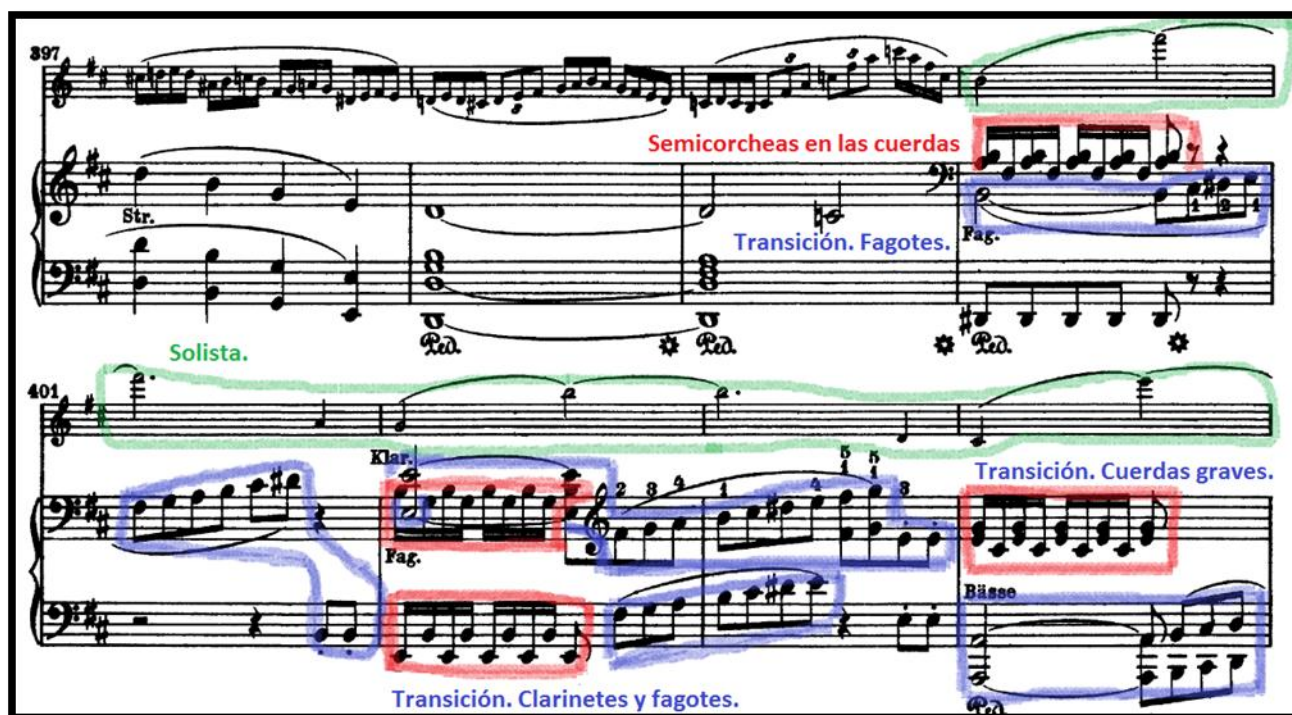


Ilustración 34 Reexposición. Transición.



Ilustración 35 Reexposición. Transición.

- **Tema B1:** Comprende desde el compás 418 al 439. El tema B1 es retomado por los vientos, mientras el solista insiste con su trino hasta recaer también en el tema B1, luego de una escala ascendente.

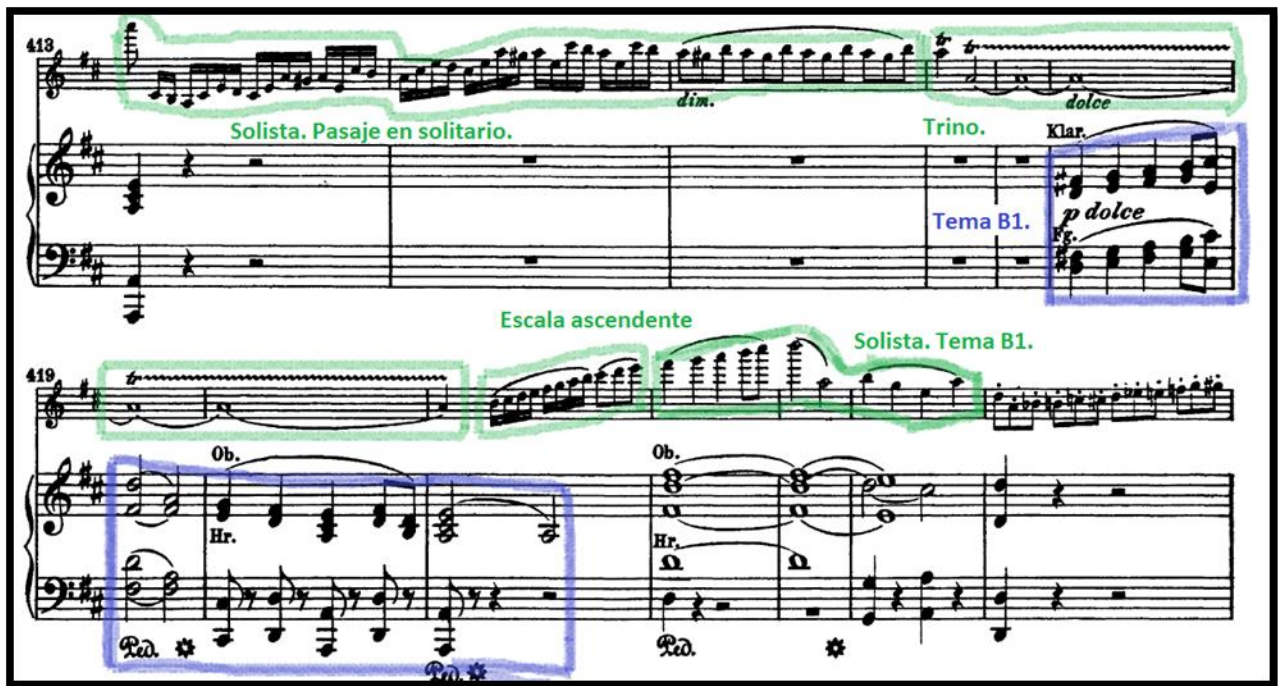


Ilustración 36 Reexposición. Tema B1.

El solista vuelve a sus ornamentaciones sobre el tema B1, que ahora es presentado por los violines y apoyado por breves figuras en las violas y cuerdas graves. Desde el compás 435 se suman la flauta y oboes al tema B1 en piano, dotándolo de intensidad a través de un crescendo. El compás 439 agrega un decrescendo, que a través del solista y los violines I, suavizan el paso a la transición.

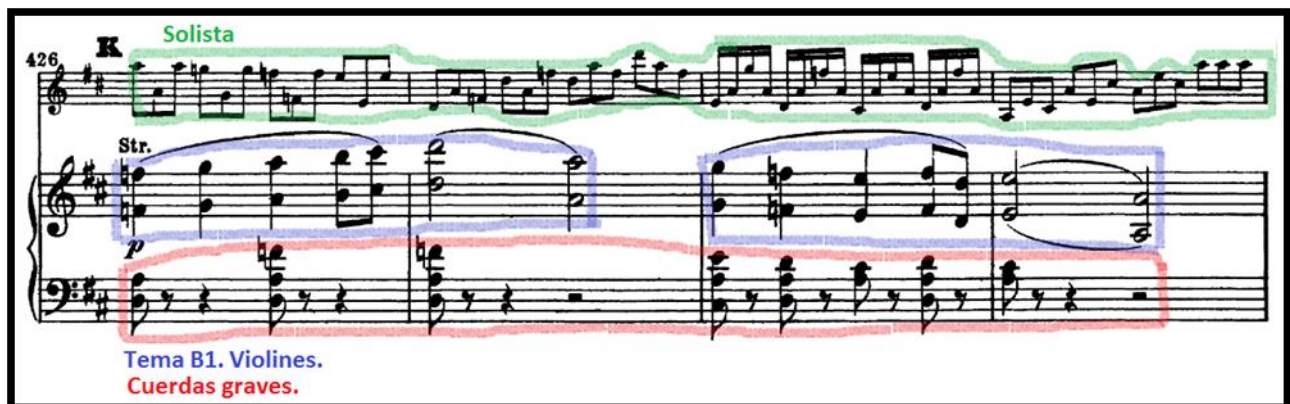


Ilustración 37 Reexposición. Tema B1. Ornamentaciones por parte del solista.

- **Transición:** Comprende desde el compás 440 al 451. Las cuerdas retoman el motivo rítmico mientras el solista ornamenta el pasaje. El ritmo se desfragmenta entre las cuerdas y el contrabajo. Las cuerdas cambian a un motivo de semicorcheas,

que más adelante muta a breves golpes de negras, que sirven de refuerzo al discurso del solista (compas 450).

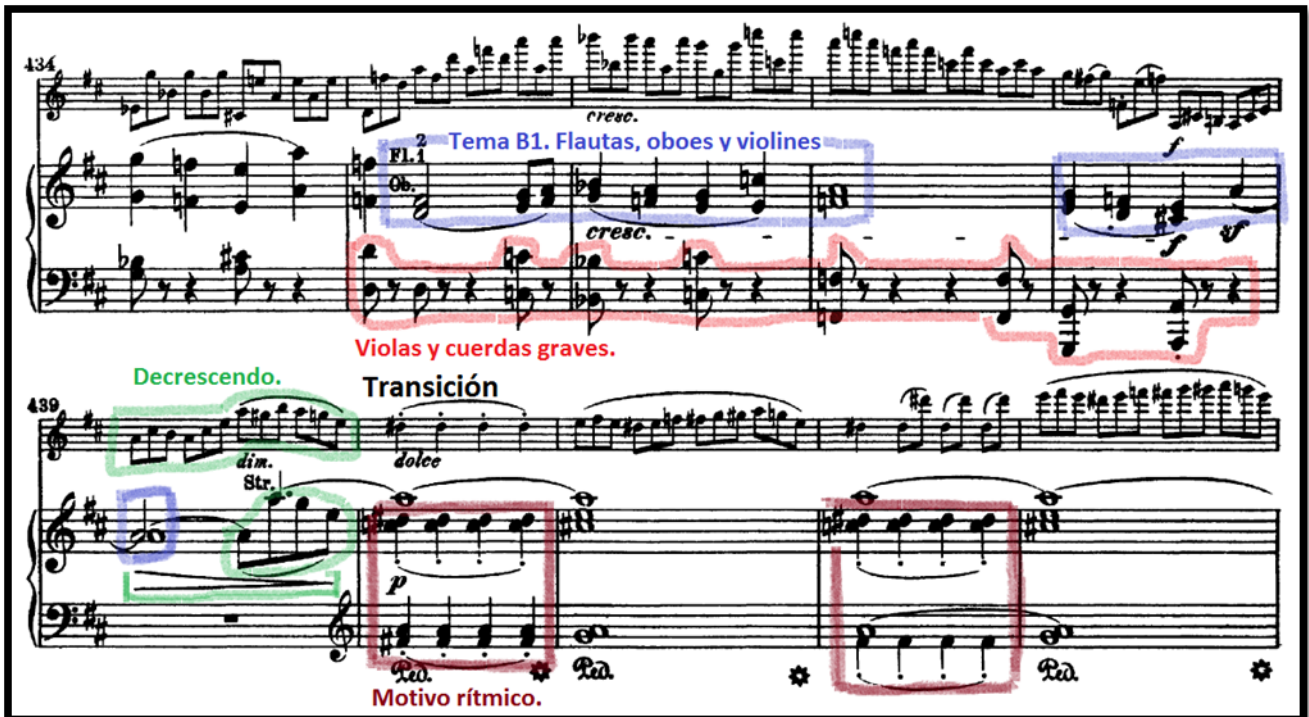
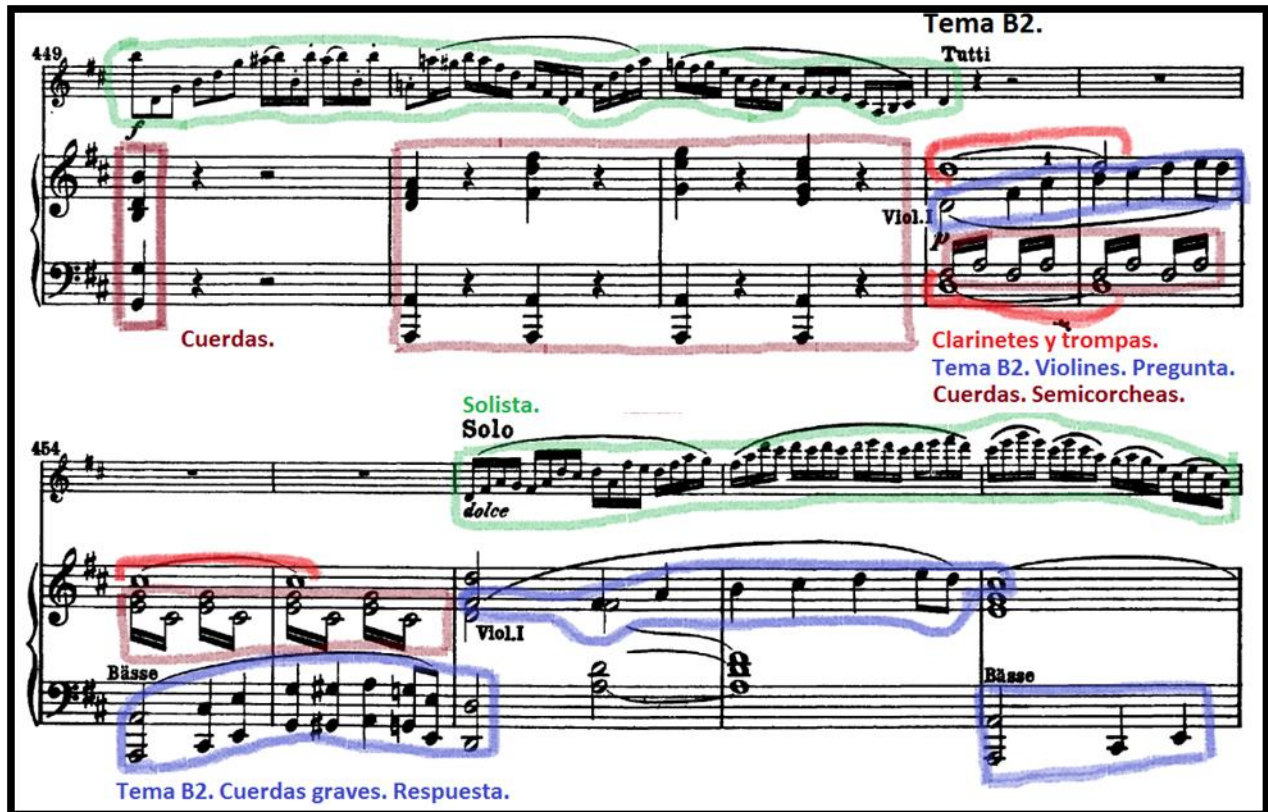


Ilustración 38 Reexposición. Transición.

- **Tema B2:** Comprende desde el compás 452 al 468. El tema B2 es expuesto en los violines I (pregunta) y en las cuerdas graves (respuesta). Las cuerdas matizan el pasaje con un ritmo de semicorcheas, mientras los clarinetes y trompas, lo armonizan con redondas. El solista retoma sus agilidades a partir del compás 456, siendo acompañado permanentemente por el tema B2 que transmuta sin perder su carácter en las cuerdas. Los vientos refuerzan la respuesta del tema B2 con un crescendo en el compás 468, dando paso así a la transición.



Tema B2.
Tutti

Cuerdas.

Clarinetes y trompas.
Tema B2. Violines. Pregunta.
Cuerdas. Semicorcheas.

Solista. Solo
dolce

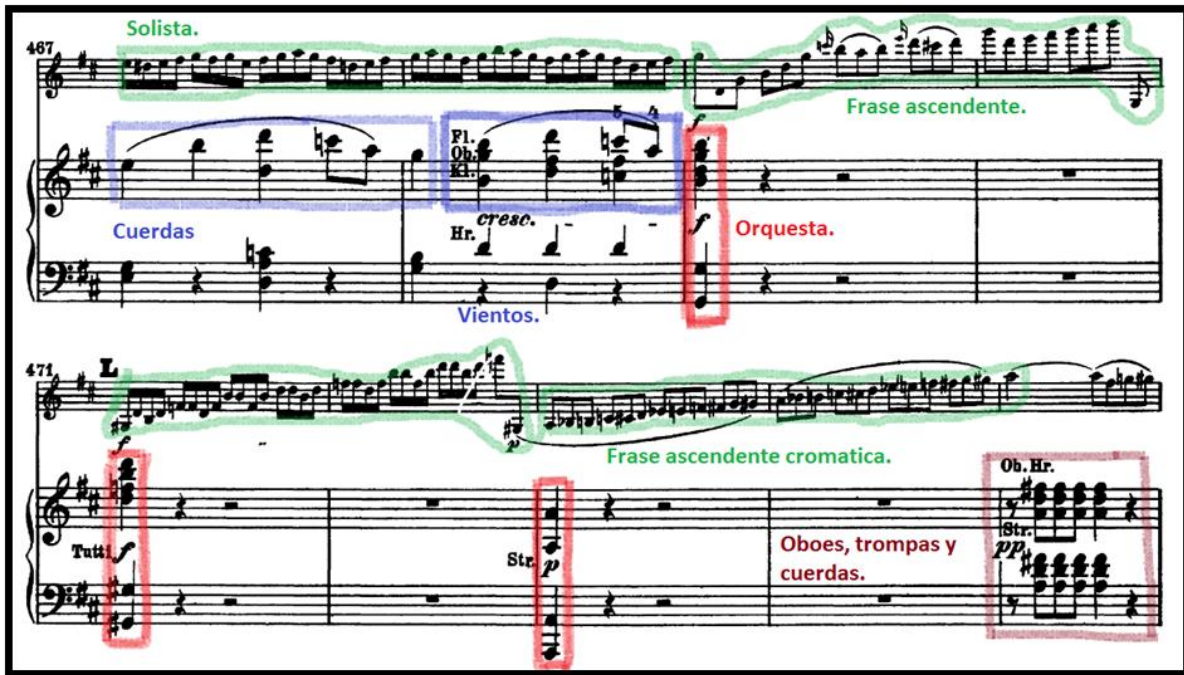
Viol. I

Basse

Tema B2. Cuerdas graves. Respuesta.

Ilustración 39 Reexposición. Tema B2.

- **Transición:** Comprende desde el compás 469 al 490. La orquesta ejecuta un único golpe de negra que deja al violín principal solo en su discurso. Una escala cromática ascendente del solista es acompañada por la orquesta en piano, dando paso a una sección consecuente, en la que, oboes, trompas y cuerdas, matizan la melodía del solista hasta desembocar en varios trinos ascendentes, ahora acompañados por el motivo rítmico en los violines I. Cuerdas, y más tarde oboes y trompas, se suman al motivo rítmico en un crescendo que finaliza con los trinos del solista y da paso a la cadencia.



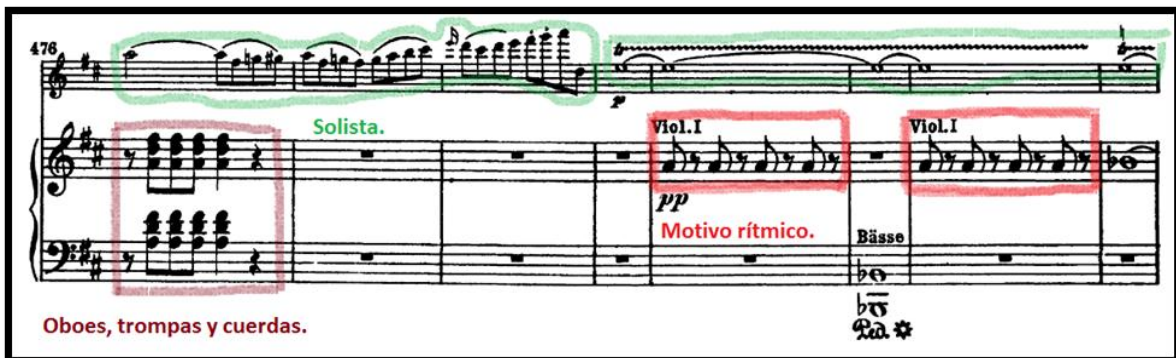
467 Solista. Frase ascendente.

471 Frase ascendente cromática.

Cuerdas Vientos. Orquesta.

Ob. Hr. Str. pp

Ilustración 40 Reexposición. Transición. Intervención en solitario y escala cromática.



476 Solista.

Viol. I Viol. I

pp Motivo rítmico.

Oboes, trompas y cuerdas.

Bässe

Ilustración 41 Reexposición. Transición. Trinos ascendentes (solista) y motivo rítmico por parte de los violines I.



484 Motivo rítmico. Cuerdas.

Motivo rítmico. Oboes y trompas.

Str. Ob. Hr. p cresc. sf cresc.

Ilustración 42 Reexposición. Transición. Se suman los oboes y trompas al motivo rítmico.

Cadenza.

Comprende desde el compás 491 al 510. El largo trino del solista expuesto anteriormente finaliza con un veloz pasaje que se mueve ascendente y descendente por la escala, apoyado por los oboes y las trompas.

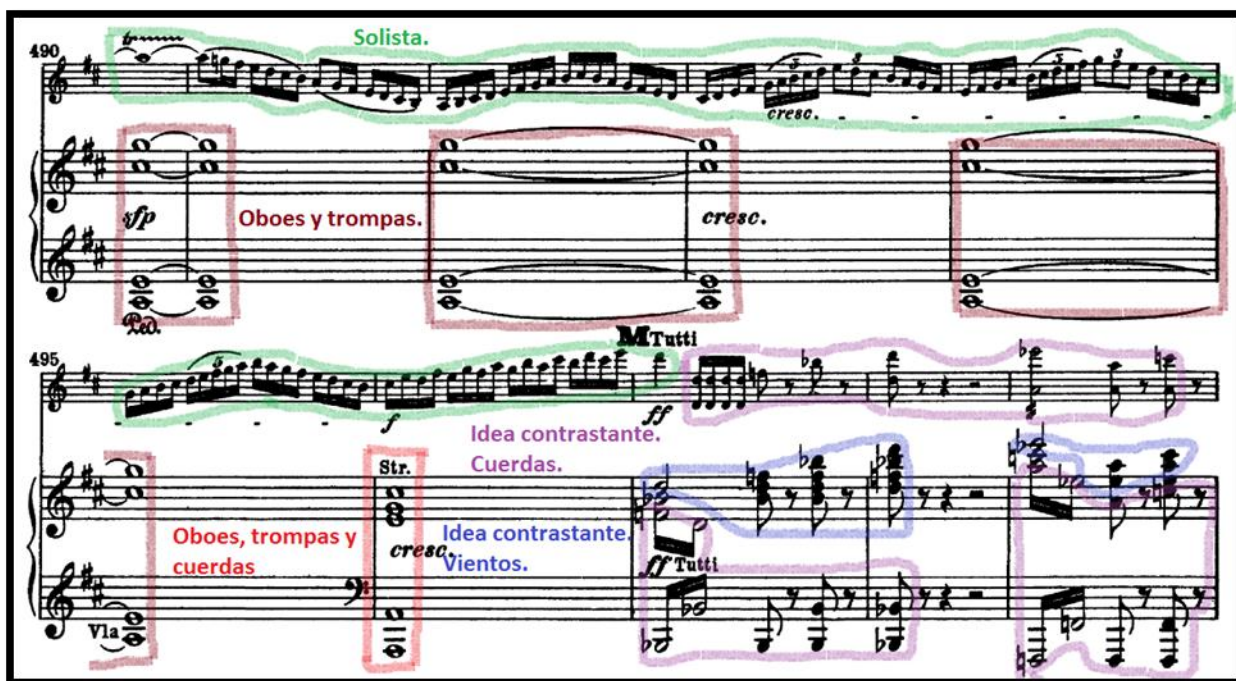


Ilustración 43 Reexposición. Cadenza.

- **Idea contrastante:** Comprende desde el compás 497 al 510. Un tutti en fortísimo expone nuevamente la idea contrastante con el apoyo rítmico de semicorcheas de las cuerdas. El ritmo de las cuerdas, apoyados armónicamente por los vientos, se fragmenta con la exposición del motivo melódico de la idea contrastante. Los fagots se suman al motivo melódico, y con un fortísimo, la orquesta culmina la sección.

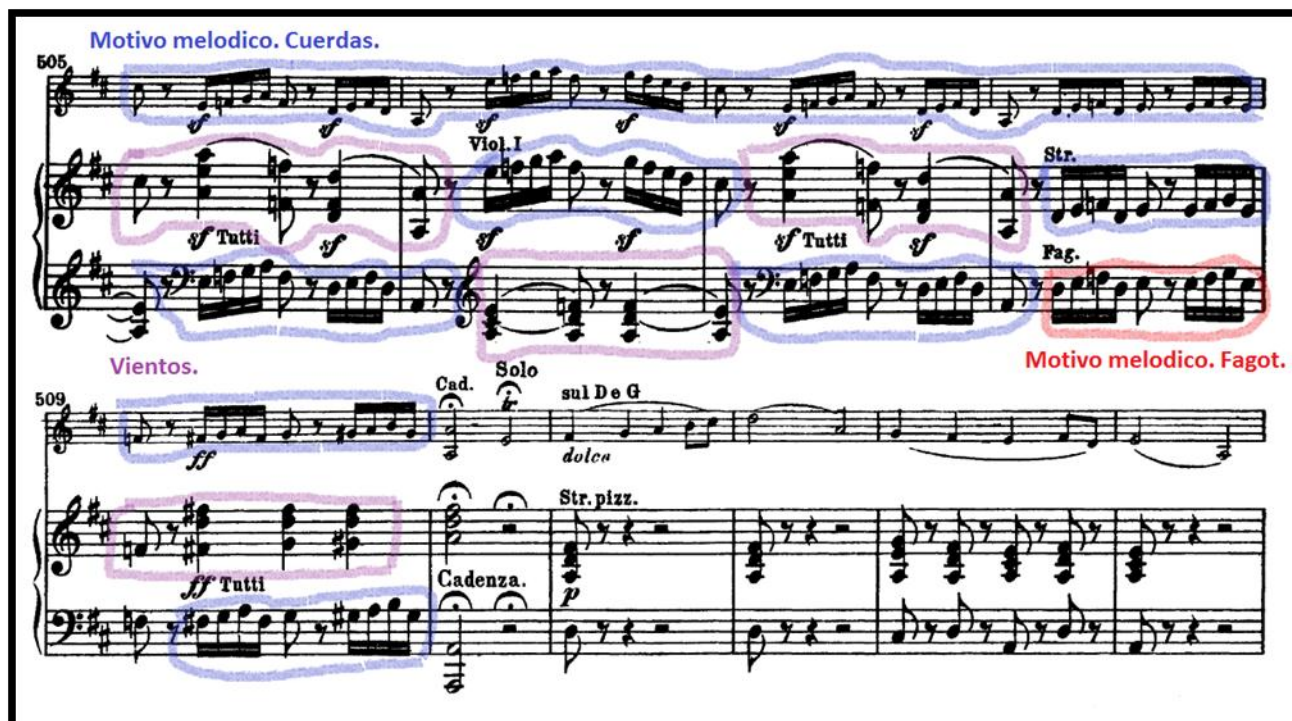


Ilustración 44 Reexposición. Idea contrastante.

- **Cadenza:** En el compás 510, Beethoven da espacio al solista de interpretar una cadenza con la intención de que este demuestre libremente sus habilidades. La cadencia puede ser improvisada o estar previamente escrita, siendo una de las más populares la escrita por Fritz Kreisler.

Coda.

Comprende desde el compás 511 al 533. El solista debe finalizar la cadencia con un calderón sosteniendo la nota Mi con un trino, consecuentemente el director da la señal a las cuerdas y al solista de continuar desde el compás 511.

- **Ámbito tema B1:** Comprende desde el compás 511 al 522. El solista ejecuta suavemente el tema B1 acompañado por breves pizzicatos en las cuerdas. Más adelante, con el motivo rítmico sobre oboes y trompas, el solista desenvuelve su discurso ascendiendo al registro agudo del instrumento, manteniendo la esencia del tema B1.

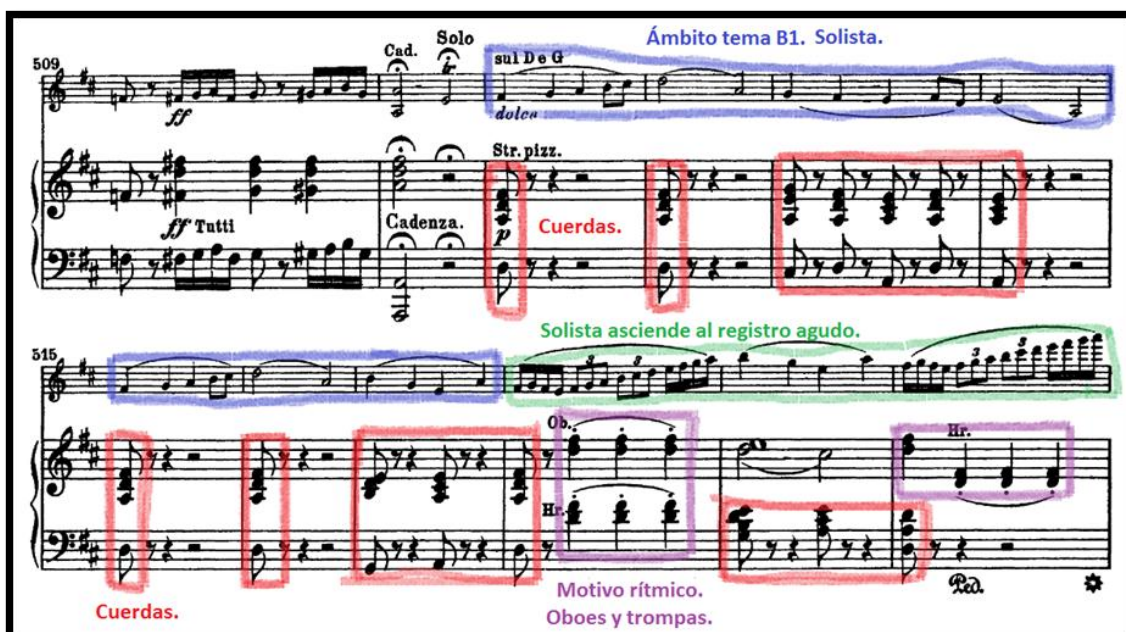


Ilustración 45 Coda. Ámbito tema B1.

- **Ámbito tema B2:** Comprende desde el compás 523 al 533. Fagots y violonchelos ejecutan el tema B2 apoyados por las cuerdas en pianísimo. El solista reanuda su discurso ya con figuraciones de semicorcheas y tresillos hasta el compás 531, donde junto a las cuerdas en un crescendo, la orquesta finaliza el primer movimiento con tres fortísimos acordes sobre la tónica.

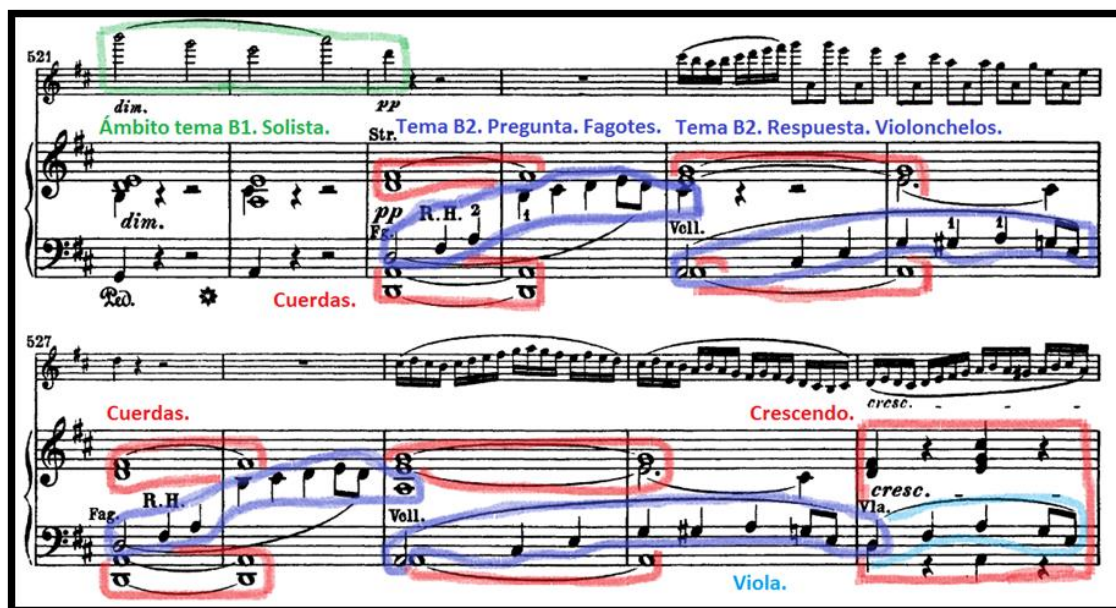


Ilustración 46 Coda. Ámbito tema B2.

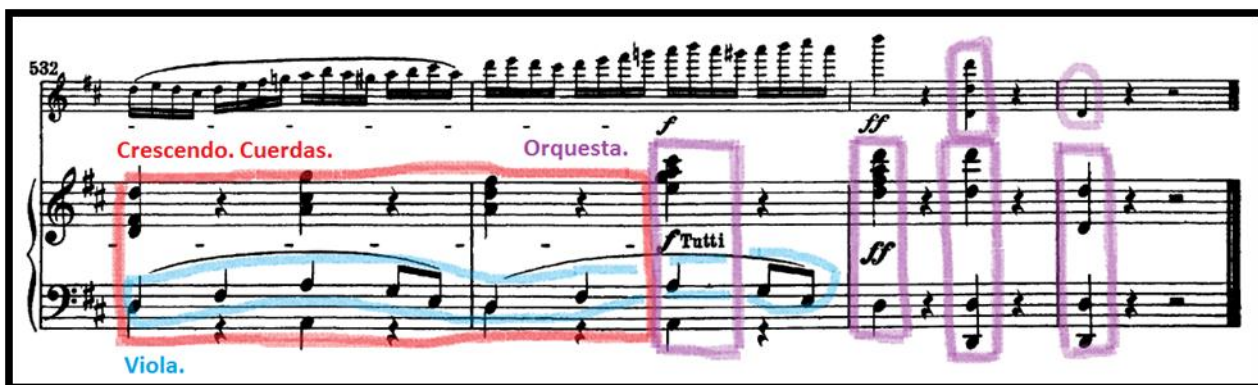


Ilustración 47 Coda. Ámbito tema B2. Conclusión del primer movimiento.

1.2.2. Larghetto.

Es el segundo movimiento de la obra. Presenta una forma de *tema con variaciones*, manteniendo su tonalidad de principio a fin en Sol mayor. El tema es expuesto dos veces y cada una de ellas presenta sus propias variaciones y sus propios desarrollos armónicos y ornamentales.

Tema	Tema en violines I		
Variación I	Tema en clarinete y ornamentaciones en el violín solista		
Variación II	Tema en fagot y ornamentaciones en el violín solista		
Tema	Tema en violines I		
Variación III	Sección A	Sección B	Sección B'
Puente	Puente modulante		Cadencia <i>ad libitum</i>

Forma del segundo movimiento (Barrera, 2004)

Tema.

Comprende desde el compás 1 al 10. Los violines I, armonizados por los violines II, exponen íntegramente el tema por primera vez usando sordina y con una dinámica de pianísimo. El resto de cuerdas los acompañan en dicha exposición.



Ilustración 48 Tema. Primera exposición a cargo de los violines I.

Variación I.

Comprende desde el compás 11 al 20. El tema es expuesto en las trompas a la par que el solista da comienzo a sus ornamentaciones realizando variaciones sobre el tema. Los clarinetes se suman al tema, exponiéndolo íntegramente apoyados por las cuerdas altas.

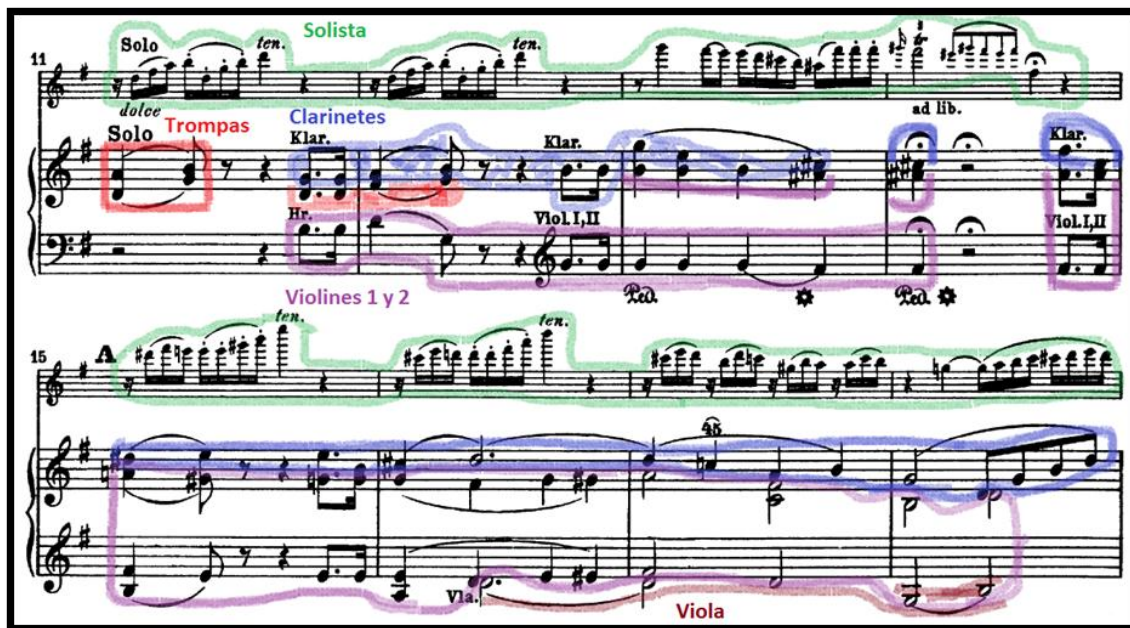


Ilustración 49 Variación I.

Variación II.

Comprende desde el compás 21 al 30. El fagot reexpone el tema apoyado por ligeros pizzicatos en las cuerdas, mientras el solista continúa sus ornamentaciones a ritmo de semicorcheas. A partir del compás 26 la intensidad del pasaje aumenta con un crescendo, al cual el solista finaliza con un fortísimo ya con figuraciones de fusas.

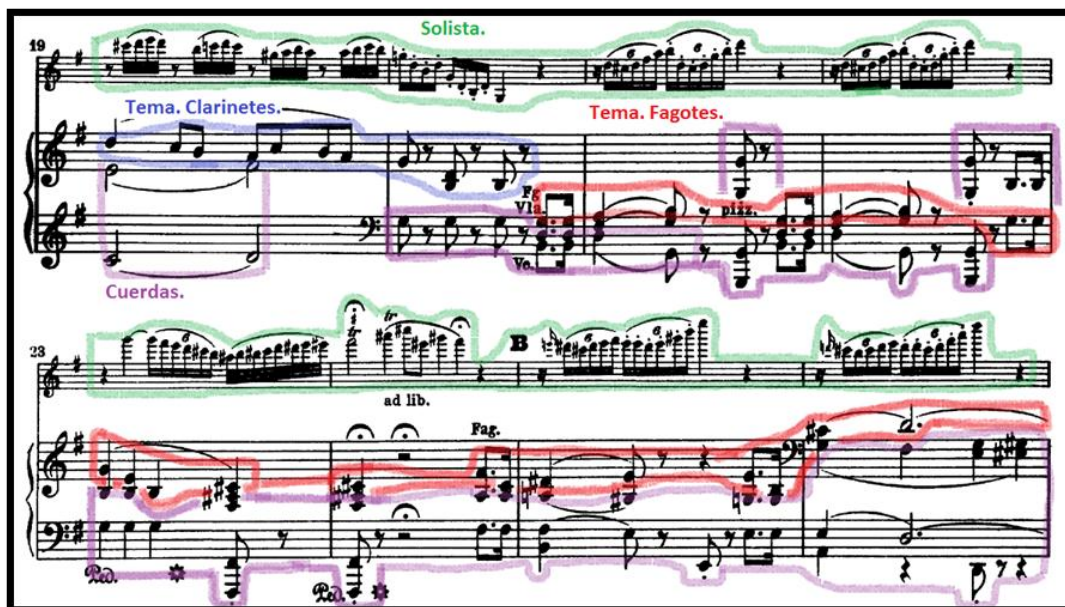


Ilustración 50 Variación II. Reexposición del tema por parte del fagot.

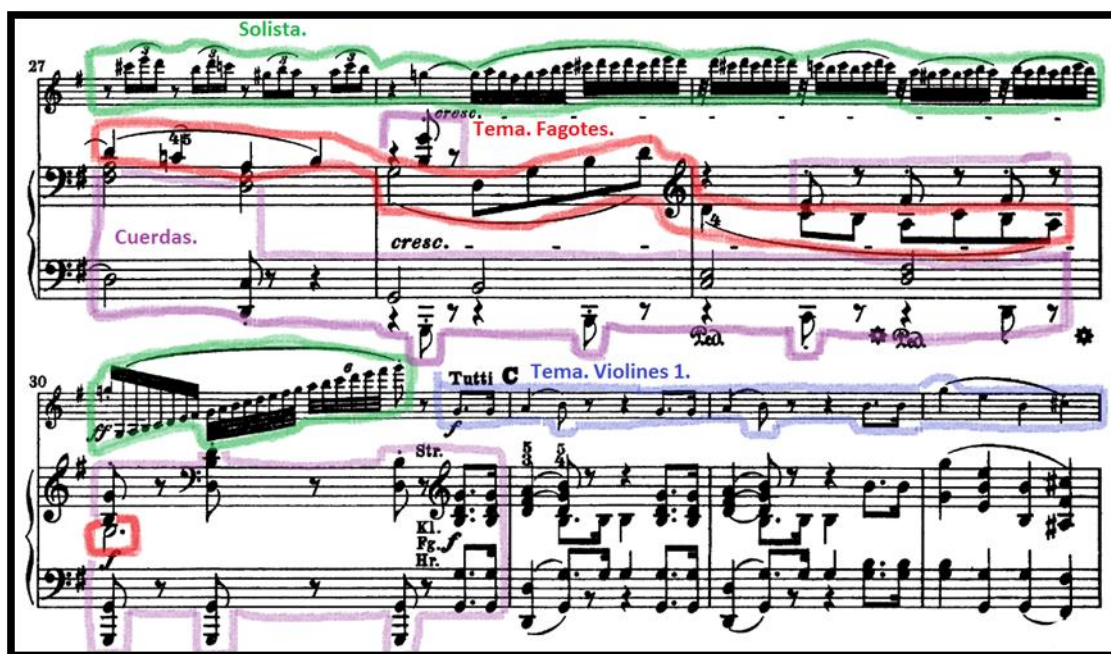


Ilustración 51 Variación II. Crescendo.

Tema.

Comprende desde el compás 31 al 39. Los violines 1 reexponen el tema en forte con el apoyo rítmico y armónico de los vientos y las cuerdas.



Ilustración 52 Tema.

Variación III.

Comprende desde el compás 40 al 88 y se divide en tres secciones.

- **Sección A:** Desde el compás 40 al 64. El solista realiza nuevas variaciones con el acompañamiento predominante de las cuerdas, puesto que clarinetes y fagotes únicamente intervienen hasta el compás 43.

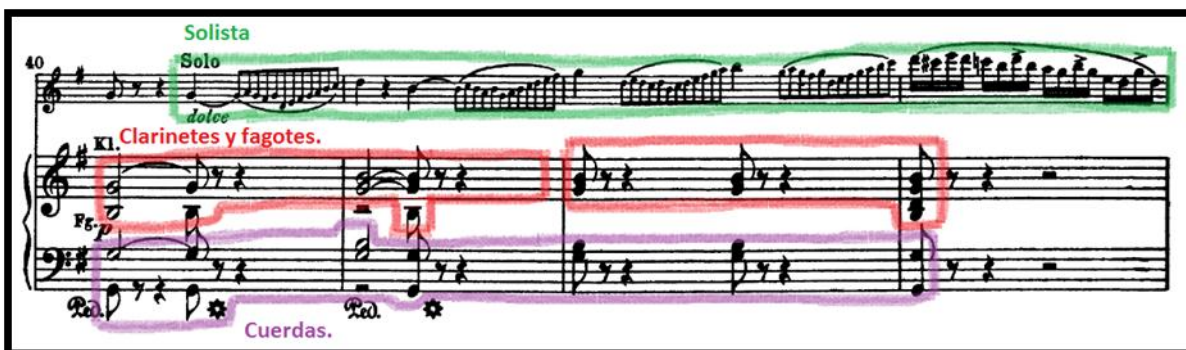


Ilustración 53 Variación III. Sección A.

- **Sección B:** Desde el compás 65 al 78. El solista mantiene las variaciones, pero ahora son los vientos quienes destacan en el acompañamiento.

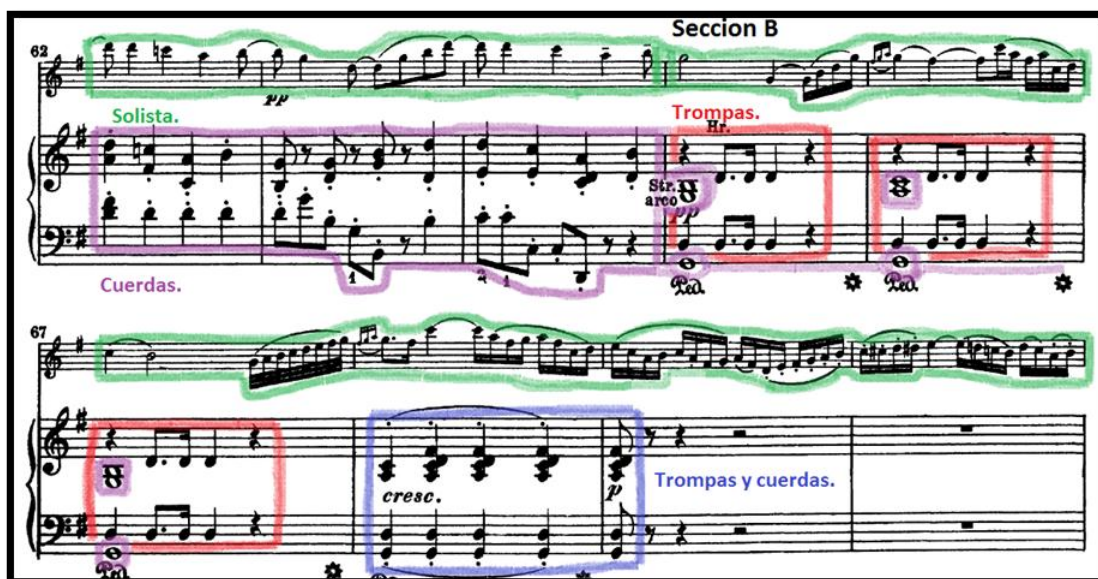


Ilustración 54 Variación III. Sección B.

- **Sección B':** Desde el compás 79 al 88. El solista persiste en las variaciones mientras las cuerdas realizan un colchón armónico matizado por los vientos. Más adelante las cuerdas limitan su acompañamiento a una corchea en el primer tiempo, mientras las trompas decoran el pasaje en el cuarto tiempo de cada compás. Desde el compás 85 inicia el proceso modulante que tendrá su clímax en los dos compases finales de la obra, primeramente, ingresa a la tonalidad de Dm y luego a D.

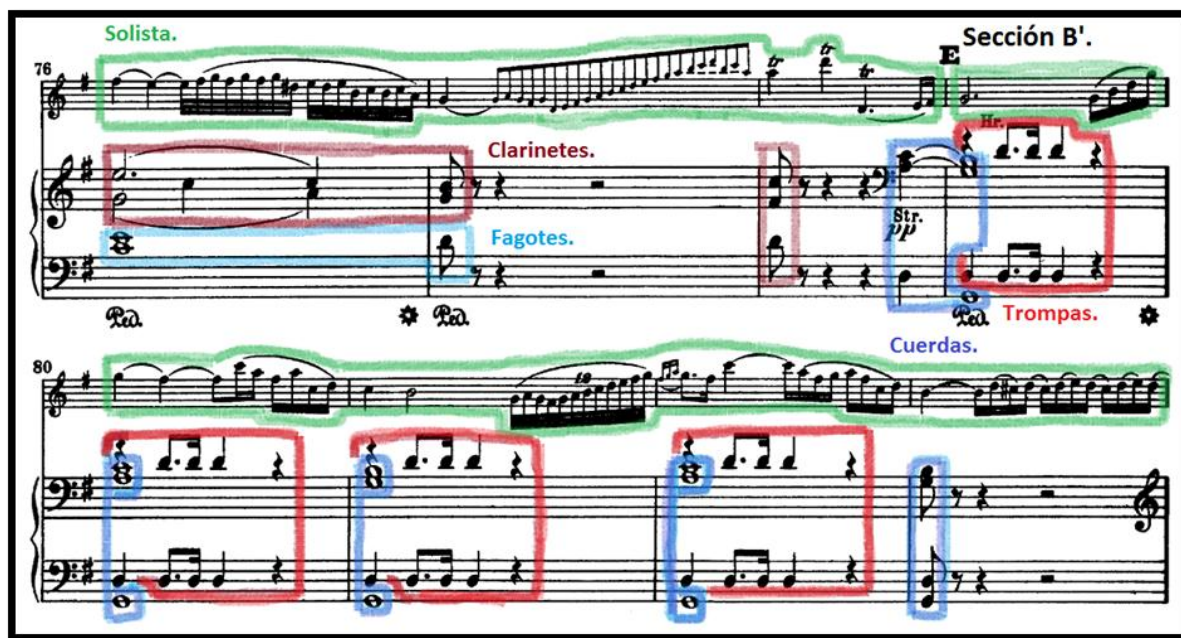


Ilustración 55 Variación III. Sección B'.

Puente.

Las cuerdas, con un fortísimo, cambian drásticamente el carácter del movimiento, dando paso a una cadencia *ad libitum* del solista que se liga inmediatamente al **Rondo** con el acorde de La mayor.

- **Puente modulante:** Comprende los compases 89 y 90.
- **Cadencia *ad libitum*:** Compas 91.



Ilustración 56 Puente.

1.2.3. Rondó. Allegro.

Tercer y último movimiento de la obra. Presenta una forma de Rondó-Sonata que combina las características del *Rondó Simple* y la *forma de Sonata*. El **estribillo**³ (A) es presentado tres ocasiones, en cada una de las cuales el **tema** es expuesto dos veces por el violín solista (la segunda en el registro agudo) y una tercera vez por la orquesta. Cada **estribillo** es seguido por una **copla**⁴ (B1, C1, B2). Inmediatamente después de la tercera **copla** (B2) le sigue una cadenza, que a lo igual que el primer movimiento, puede ser improvisada o estar previamente escrita. El movimiento finaliza con una larga **coda** que incluye una falsa reexposición en la tonalidad de La bemol Mayor y una serie de frases ornamentales por parte del solista en la tonalidad de Re Mayor, que culminan con una corta evocación del **tema** en los compases finales.

³ Estribillo: “Conjunto de palabras o versos con que empieza una composición poética y que se repite al final de cada estrofa de un poema o canción” (Spanish Oxford Living Dictionaries, 2018). Para este análisis musical se hace uso de la palabra estribillo para referirse a la sección con la que comienza el movimiento donde se expone el tema principal. Dicho estribillo está compuesto de tres exposiciones del tema principal y es presentado en tres ocasiones luego de cada copla.

⁴ Copla: “La palabra copla, [...] se emplea para hacer alusión a una estructura métrica” (Pérez Porto & Gardey, 2011). Generalmente consta de estrofas de cuatro versos de arte menor (usualmente octosílabos) con rima asonante en los versos pares y sin rima en los impares (Harlan, 2014). En este análisis musical, se usa la palabra “copla” para referirse a las secciones presentes entre cada estribillo donde cada copla está conformada por tres “estrofas”, la primera de 14 compases y las dos últimas de 16, y que al final de esta última la preceden dos compases resolutivos, dando un total de 38 compases.

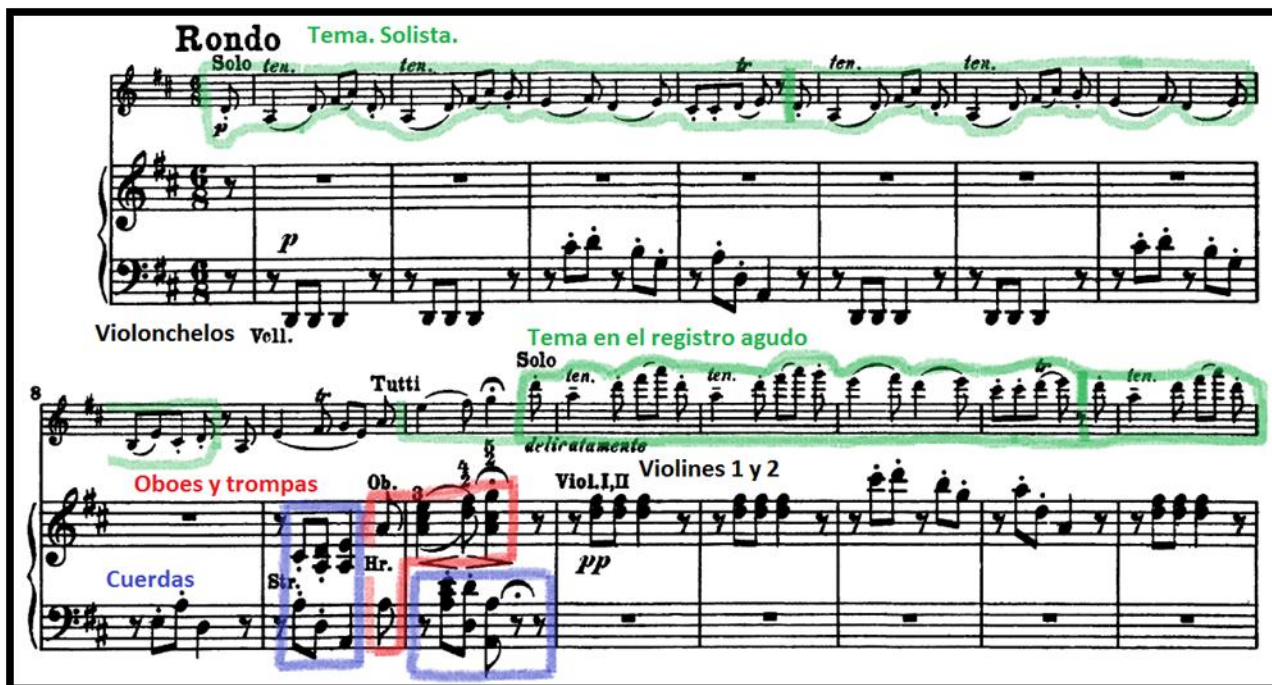
Forma Rondó	Estribillo	Copla 1	Estribillo	Copla 2	Estribillo	Copla 3=1	Cadenza	Coda
	A	B	A	C	A	B'		
Forma Sonata	Exposición			Desarrollo	Reexposición			

Estribillo	Tema en violín	Tema en violín (registro agudo)	Tema en orquesta
Copla I	Motivo Copla I y Desarrollo		Transición
Estribillo	Tema en violín	Tema en violín (registro agudo)	Tema en orquesta
Copla II	Motivo (violín)	Motivo (fagot)	Consecuente (violín)
Estribillo	Tema en violín	Tema en violín (registro agudo)	Tema en orquesta
Copla III	Motivo Copla I y Desarrollo		Transición
Cadencia	Cadencia de Kreisler		
Final	Transición ámbito estribillo	Cabeza estribillo	Coda

Forma del tercer movimiento (Barrera, 2004)

Estribillo.

- **Tema en violín:** Compases 1 al 10. El solista expone en piano el tema del estribillo acompañado por breves notas en el violonchelo. En los compases 9 y 10 las cuerdas, junto a oboes y trompas, refuerzan el final del tema.
- **Tema en violín (registro agudo):** Compases 11 al 20. El solista presenta nuevamente el tema, pero esta vez en el registro agudo del instrumento acompañado por los violines I y II. Del mismo modo que en la primera exposición, oboes, trompas, trompetas y cuerdas se suman en el final del tema.



Rondo Tema. Solista.

Solo *ten.* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.*

Violonchelos *Viol.* *p*

Tema en el registro agudo

Solo *ten.* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.*

Oboes y trompas *Ob.* *deliratamente* *Viol. I, II* **Violines 1 y 2**

Cuerdas *Str.* *Hr.* *pp*

Ilustración 57 Estribillo.

- **Tema en la orquesta:** Compases 21 al 44. Con un fortísimo, flauta, oboes, trompas y violines exponen el tema, mientras el resto de la orquesta los acompañan. A partir del compás 31 se abre paso un pequeño desarrollo, en el cual los violines II y las violas marcan el ritmo con semicorcheas, las cuerdas graves marcan con corcheas y los violines I exponen un nuevo motivo melódico, que más tarde es reforzado por los vientos.

[illegible]

Ilustración 58 Estribillo. Tema Orquesta.

Micro desarrollo.

30

Violines 1

Viol. I

34

Holzbl. Vientos y violín 1

Str.

Violines 2, violas y cuerdas graves

Ilustración 59 Estribillo. Desarrollo.

Copla I.

Comprende desde el compás 45 al 92.

- **Motivo copla I y desarrollo:** Compases 45 al 58. El solista da inicio a la copla I acompañado por un motivo melódico de pizzicatos en las trompas, motivo que es cedido más adelante a los oboes y clarinetes, y luego a los fagots y violines. Destaca en esta sección la presentación de un motivo rítmico melódico muy característico, en el cual el solista, usando figuraciones de semicorcheas y manteniendo como nota pedal la segunda cuerda al aire, ejecuta una melodía que se desplaza mayoritariamente en grados conjuntos.

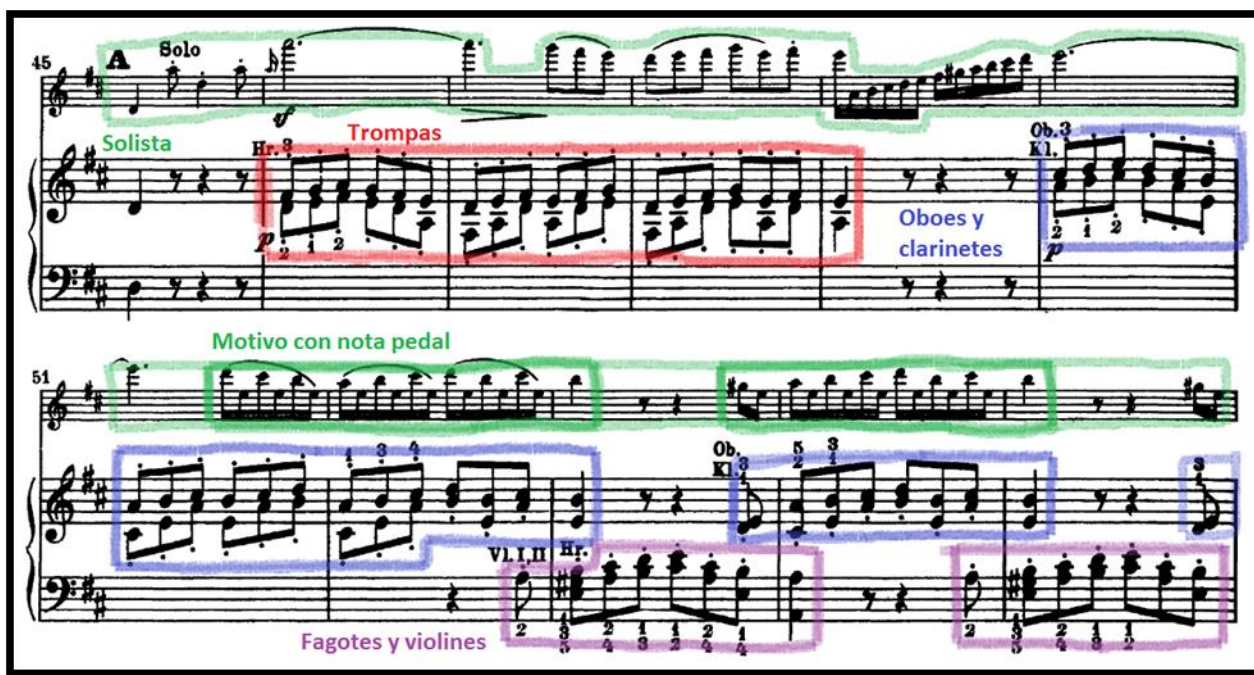


Ilustración 60 Copla I.

Desde el compás 59, con un tutti en forte, se abre paso un desarrollo imitativo entre la orquesta y el solista, en el cual el solista ejecuta un pasaje de dobles cuerdas que más adelante se transforma en un complejo pasaje de semicorcheas, evocando el motivo antes señalado.



Ilustración 61 Copla I. Pasaje imitativo.

- **Transición:** Compases 75 al 92. El solista cambia su carácter modulando brevemente a la tonalidad de Mi bemol menor, para luego pasar a La mayor y finalmente regresar a Re mayor. Todo este discurso desarrollado por el solista es acompañado por los vientos y cuerdas, culminando con un trino en pianísimo antes de retomar el tema.



Ilustración 62 Copla I. Transición.

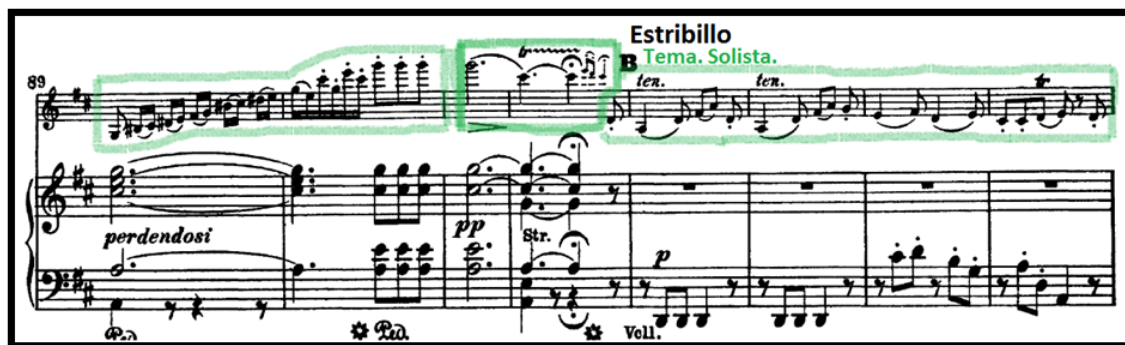


Ilustración 63 Final de la copla I y retorno al estribillo.

Estribillo.

La reexposición del estribillo por parte del solista se desarrolla de la misma manera que la primera exposición, no así con la reexposición de la orquesta.

- **Tema en violín:** Compases 93 al 102.
- **Tema en violín (registro agudo):** Compases 103 al 112.
- **Tema en orquesta:** Compases 113 al 122. La reexposición de la orquesta comienza de forma similar a la primera exposición de la misma, más desde el compás 117, se inicia un proceso modulador evidenciando los primeros becuadros en el Fa, que luego son reforzados con la alteración de Si bemol, asentando así la tonalidad de Re menor (quinto grado de Sol menor). Desde el compás 119 se suma la alteración de Mi bemol y se refuerza al acorde de Re mayor como dominante de la tonalidad de Sol menor.

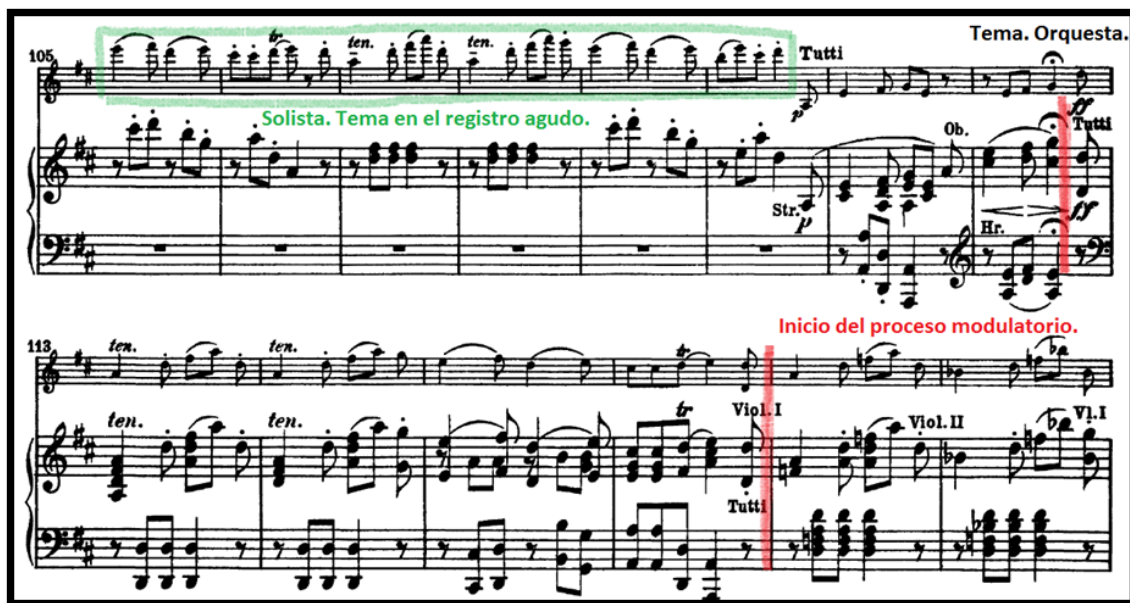


Ilustración 64 Estribillo. Tema en orquesta. Proceso moduladorio.

- **Puente:** Compases 123 al 126. El solista ejecuta la triada de Re mayor que más adelante muta, ya sin el acompañamiento de la orquesta, en un patrón melódico entre las notas Re y La que finalmente desemboca en la copla II.

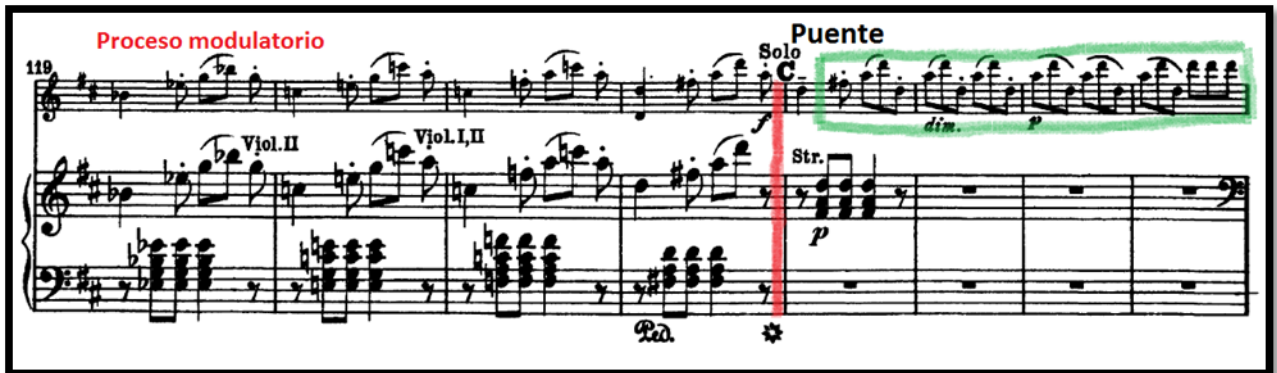


Ilustración 65 Estribillo. Puente.

Copla II.

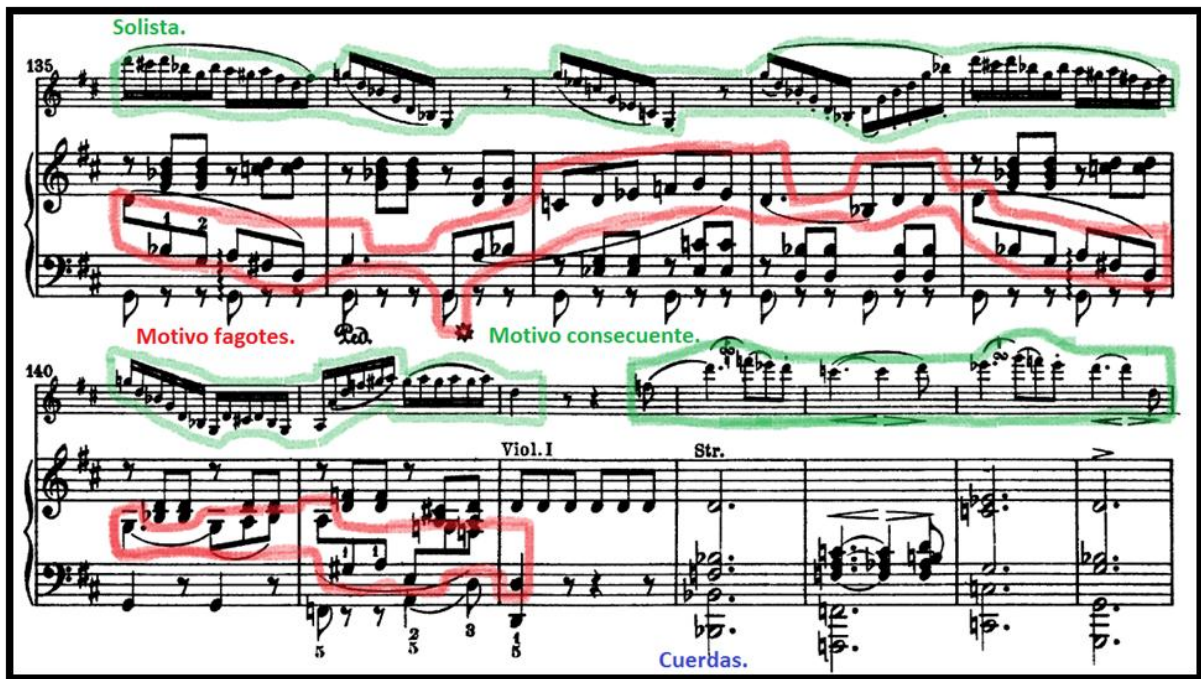
Esta segunda copla está en la tonalidad de Sol menor con un carácter más *lirico* y *cantabile*.

- **Motivo (violín):** Compases 127 al 134. El solista expone un nuevo motivo acompañado por las cuerdas.



Ilustración 66 Copla II. Motivo violín.

- **Motivo (fagot):** Compases 135 al 142. Este nuevo motivo es relevado a los fagots, a la par que el solista hace veloces ornamentaciones con el apoyo rítmico de las cuerdas.
- **Consecuente (violín):** Compases 143 al 150. El solista expone la parte temática consecuente apoyado por las cuerdas.



Solista.

Motivo fagotes.

Motivo consecuente.

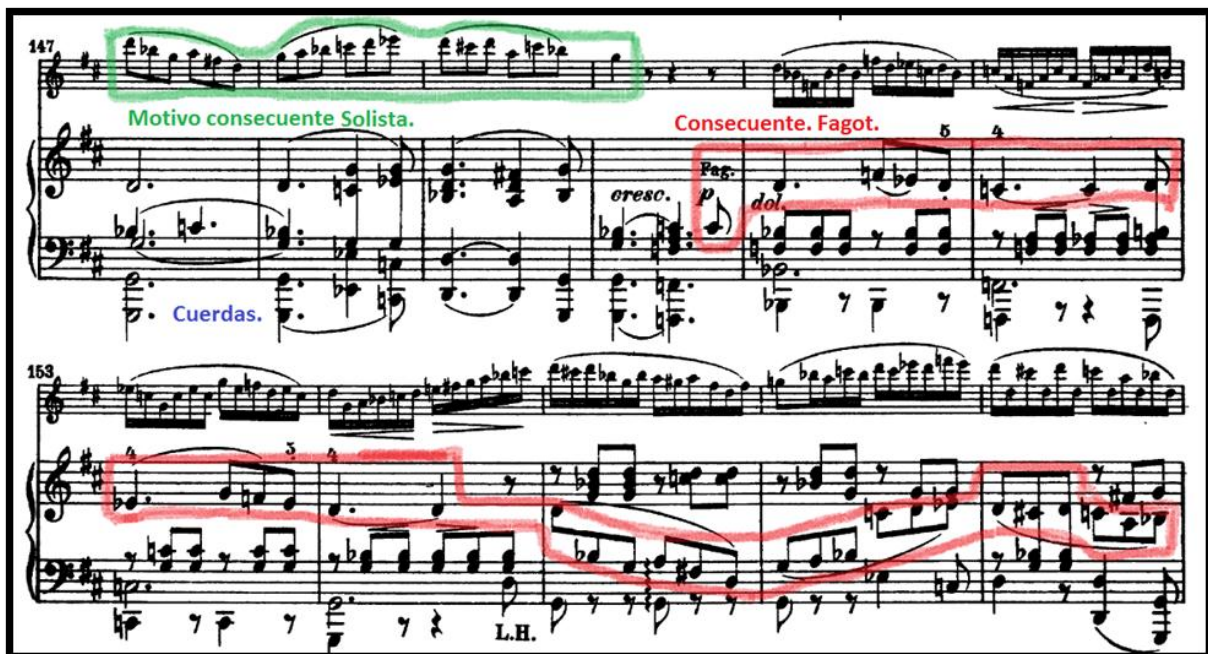
Viol. I

Str.

Cuerdas.

Ilustración 67 Copla II. Motivo fagot.

- **Consecuente (fagot):** Compases 151 al 157. Del mismo modo que antes, el tema consecuente es relevado a los fagots, mientras el solista desarrolla su discurso acompañado por las cuerdas.



Motivo consecuente Solista.

Consecuente. Fagot.

Cuerdas.

L.H.

Ilustración 68 Copla II. Consecuente violín.

- **Transición:** Compases 158 al 173. El solista ejecuta un patrón melódico por grados conjuntos sobre la nota Sol, para luego desenvolverse con la intervención de los oboes con el motivo de la copla, ahora armonizada por terceras. Los violines se suman al motivo y finalmente le prosigue un dialogo entre las cuerdas y el solista que concluye en un salto de octavas en fortísimo por parte del solista.

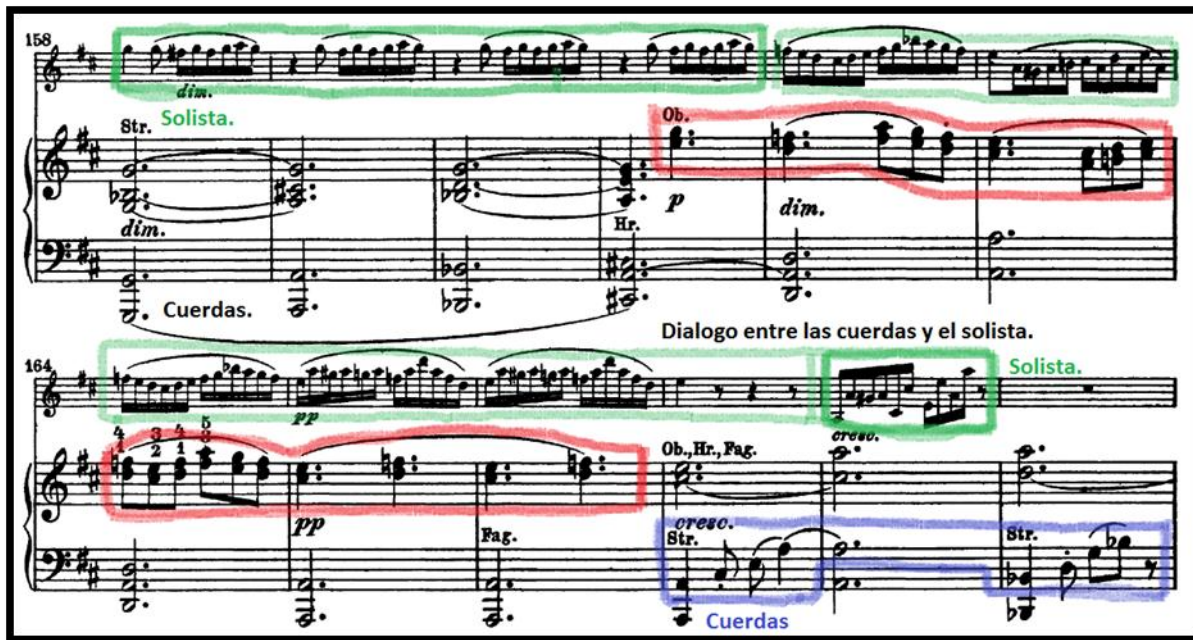


Ilustración 69 Copla II. Transición. Patrón melódico por grados conjuntos.



Ilustración 70 Copla II. Transición. Solista salto de octavas.

Estribillo.

Comprende desde el compás 174 al 218. El estribillo es expuesto por tercera vez, con la particularidad de ser íntegramente idéntica al primer estribillo.

- **Tema en violín:** Compases 174 al 183.
- **Tema en violín (registro agudo):** Compases 184 al 193.

- **Tema en orquesta:** Compases 194 al 218.

Copla III.

Comprende desde el compás 219 al 279. Esta tercera copla presenta una forma e instrumentación similar a la primera copla, presentando facturas y patrones rítmico-melódicos similares, pero con algunas diferencias melódicas, especialmente notorias por las prestaciones tonales.

- **Motivo Copla I y desarrollo:** Compases 219 al 249. La **copla III** inicia de forma similar a la **copla I**, pero más adelante su discurso varía con las alteraciones accidentales de Fa y Do becuadros, más su esencia permanece clara. A partir del compás 234 se abre paso un desarrollo, que a manera de dialogo similar al de la copla I, el solista ejecuta un pasaje a dobles cuerdas en la tonalidad de La menor. Desde el compás 243 el solista expone nuevamente el motivo rítmico melódico, pero en esta ocasión usa como nota pedal la tercera cuerda al aire, o sea Re, que más adelante con el acorde de Mib mayor 7 (dominante de Lab mayor) da paso a la transición.



Ilustración 71 Copla III.



Solista. Pasaje a dobles cuerdas. Am.

Solo

Tutti

Cuerdas.

Str.

Vell.

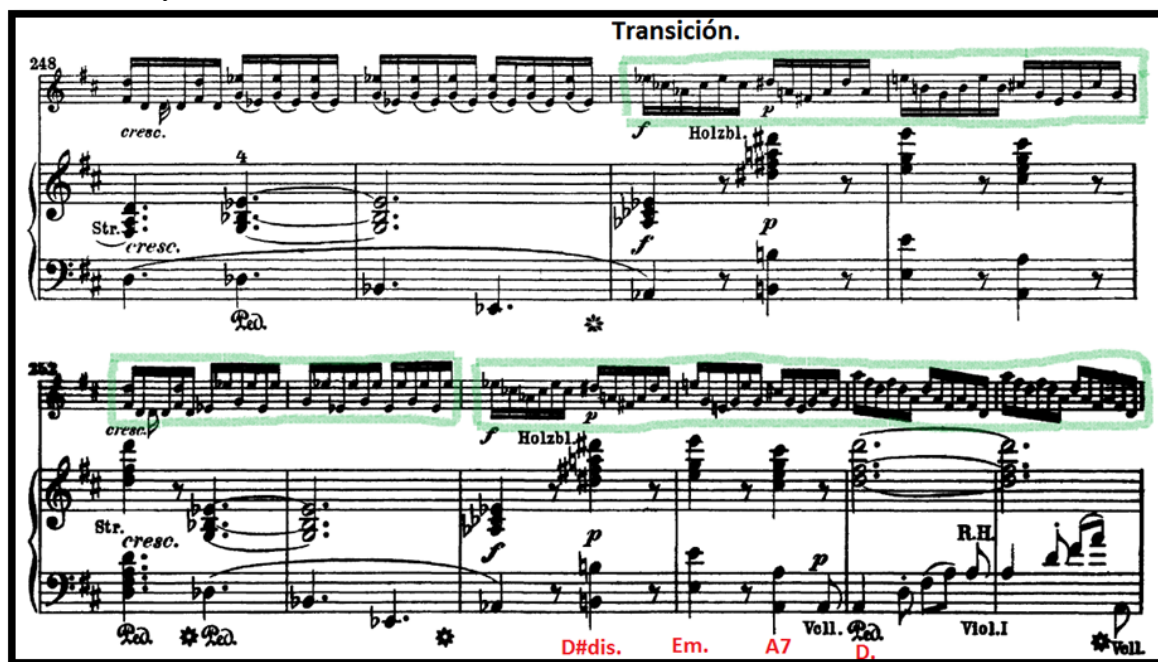
Motivo con nota pedal.

Hr. 25

Fg.

Ilustración 72 Copla III. Pasaje a dobles cuerdas y motivo melódico con nota pedal.

- **Transición:** Compases 250 al 279. El solista continúa su ágil discurso ya en la tonalidad de Lab mayor, con el acompañamiento de vientos y cuerdas. Desde el compás 254 se inicia un proceso moduladorio con el acorde de Re# disminuido, al que le sigue Mi menor, La dominante y consecuentemente retoma la tonalidad de Re mayor.



Transición.

cresc.

Str.

cresc.

Holzbl.

Re.

248

253

cresc.

Str.

cresc.

Holzbl.

Re.

D#dis.

Em.

A7

Vell.

Re.

Viol.I

Viol.I

Ilustración 73 Copla III. Transición.

A partir del compás 261 la aparición del acorde Re dominante da paso al acorde de Mib disminuido, que desemboca en un nuevo proceso moduladorio con los acordes de La menor, Fa mayor 7, Fa# disminuido, Sol menor, Sol# disminuido 7 y finalmente Re mayor con bajo en La, con lo cual queda asentada definitivamente la tonalidad de Re mayor.



Ilustración 74 Copla III. Transición. Proceso moduladorio.

Ya desde el compás 273, cuerdas y vientos ejecutan un pasaje final en crescendo y con pizzicatos que culmina con sonoros acordes en un calderón.

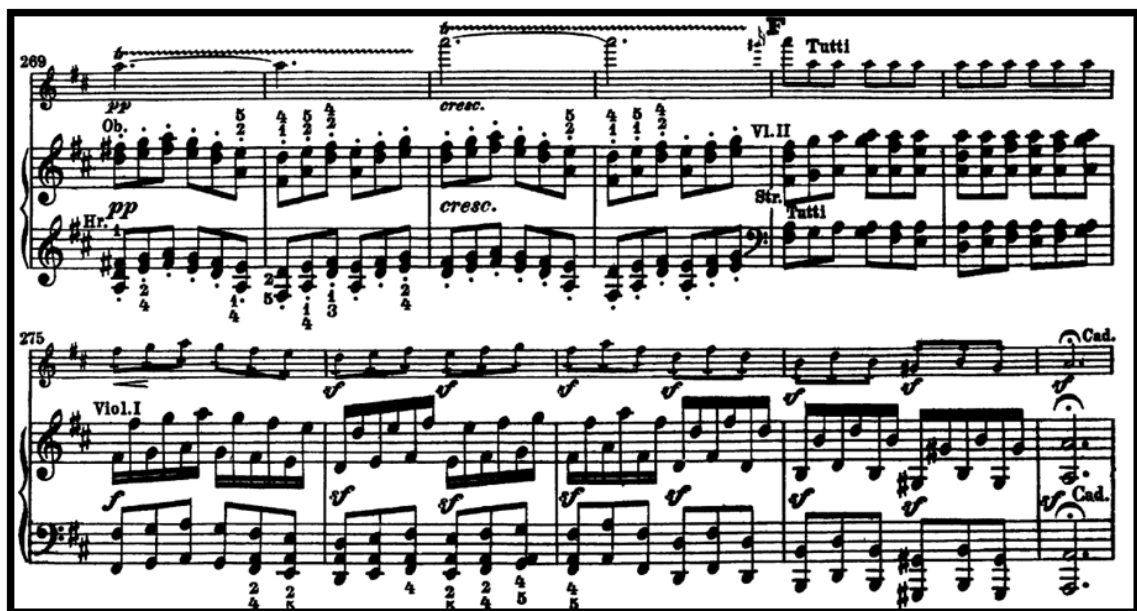


Ilustración 75 Copla III. Transición. Pasaje final.

Cadencia.

Nuevamente se da espacio al solista de interpretar una cadenza en el compás 279.

Final.

Comprende desde el compás 280 hasta el final. El solista finaliza la cadenza con un trino sobre la nota Do. El director da la señal a las cuerdas graves de retomar la célula rítmica. La intensidad decrece de un forte a un piano y luego a un pianísimo.



Ilustración 76 Final de la cadencia e ingreso de la orquesta.

- **Transición ámbito estribillo:** Compases 293 al 314. El motivo marcado por los violines en pianísimo sirve de entrada al ámbito temático del estribillo. El solista ejecuta nuevamente el tema acompañado por los violines, pero esta ocasión en la tonalidad de Lab mayor. Oboes y fagots matizan el pasaje con notas largas, a la vez ingresan las cuerdas con un entrecortado acompañamiento, el solista por su parte hace uso del motivo melódico con nota pedal en la primera y segunda cuerda al aire. Finalmente, el pasaje regresa a Re mayor con una escala ascendente del solista que termina en un largo trino y una suave melodía.

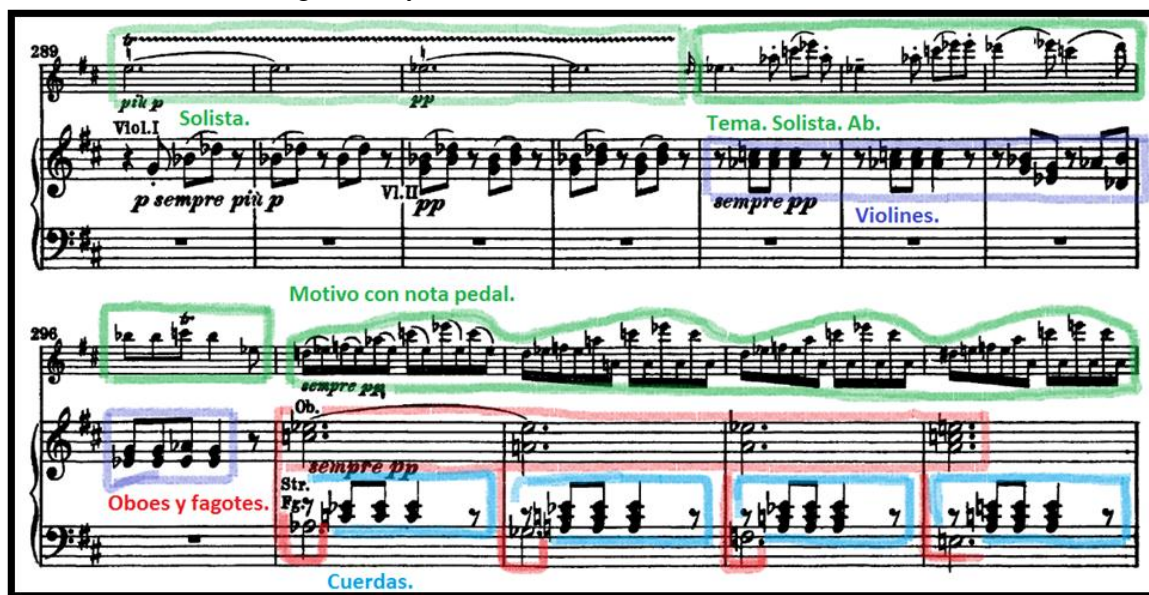


Ilustración 77 Final. Transición ámbito estribillo.

- **Cabeza estribillo:** Compases 315 al 328. En pianísimo los oboes reexponen la primera mitad del tema (cabeza), dando inicio a un pasaje imitativo entre estos y el solista. Las trompas se suman a los oboes en la cabeza del tema acompañados por las cuerdas, clarinetes y fagots. El solista retoma sus agilidades para culminar la sección con una serie de arpeggios y escalas en un crescendo.

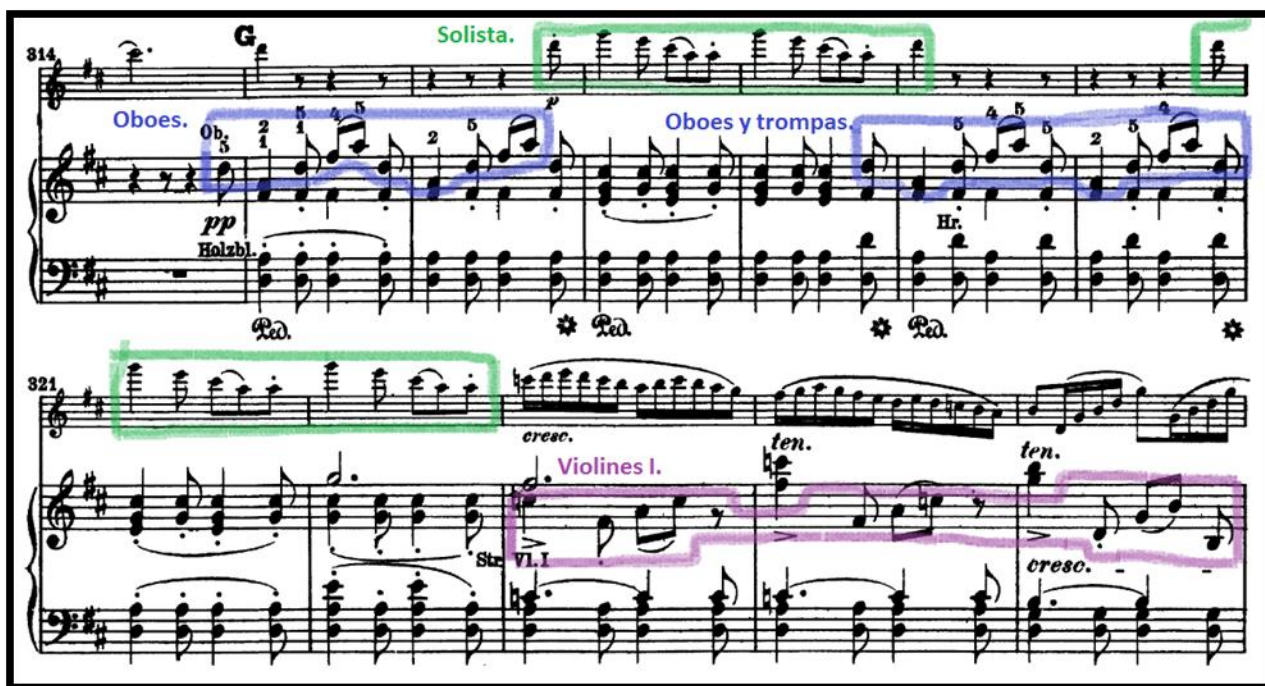
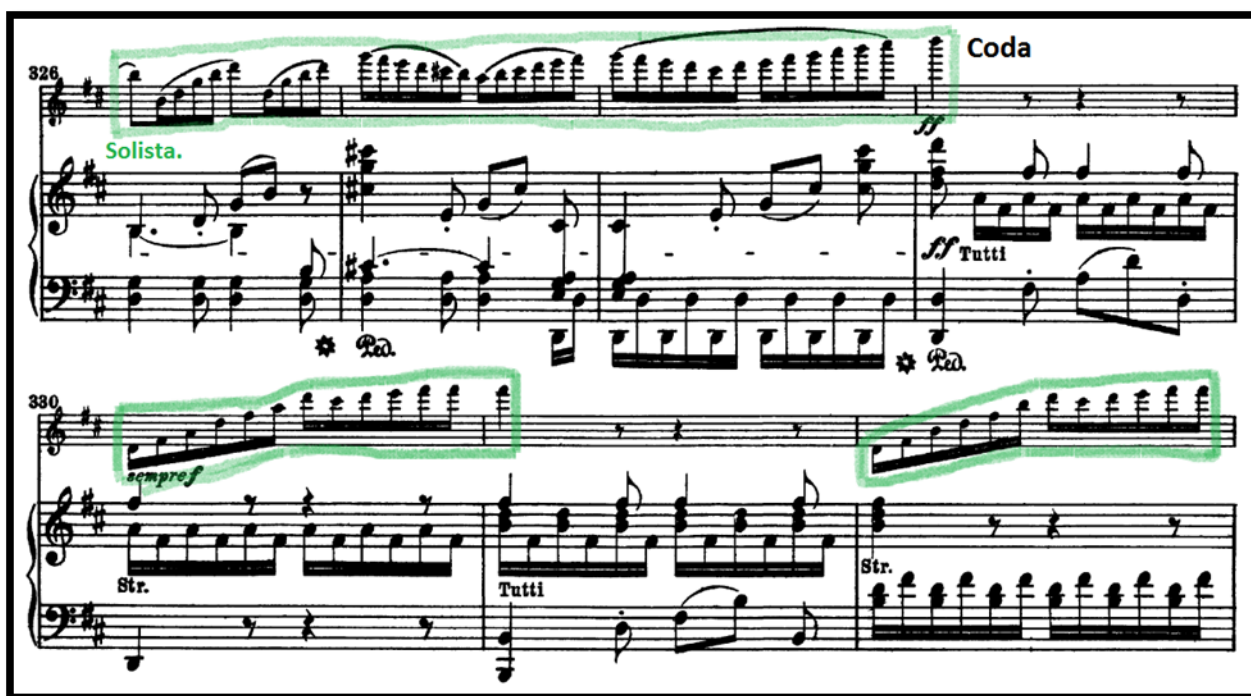
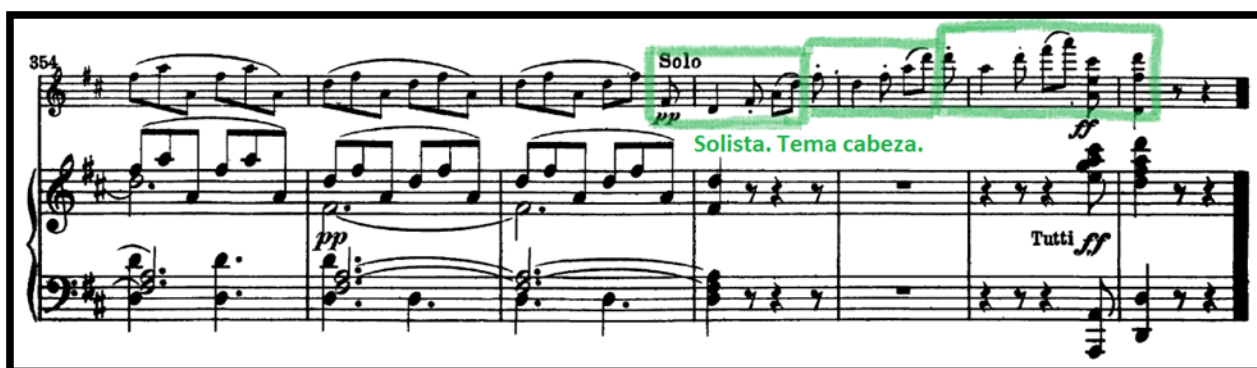


Ilustración 78 Final. Cabeza estribillo.

- **Coda:** Compases 329 al 360. Un fortísimo orquestal marca el inicio de la coda. El acompañamiento rítmico de la orquesta se alterna con las agilidades del solista hasta el compás 349. Con un *diminuendo* la orquesta reduce su intensidad anteriormente en fortísimo, hasta la reaparición del solista con la ejecución de la cabeza del tema tres veces seguidas, subiendo una octava del registro cada vez, hasta finalizar la obra en un fortísimo junto a toda la orquesta.

*Ilustración 79 Final. Coda.**Ilustración 80 Final. Coda. Tema a tres octavas.*

1.2.4. Conclusiones.

El análisis musical nos permite tener un conocimiento más profundo de la obra. Tenemos claramente delimitada la forma de cada uno de los movimientos, su instrumentación, sus células rítmicas y melódicas y sus respectivos desarrollos armónicos y, además, los estados dinámicos por lo que atraviesa cada uno de estos movimientos. Este acercamiento permite una mejor ejecución e interpretación de la adaptación de la parte del violín solista hacia la guitarra eléctrica que más adelante será abordada.

CAPÍTULO II

Técnicas de ejecución de la guitarra eléctrica

2.1. Movimiento de la vitela

La vitela se mueve en dos dimensiones que funcionan simultáneamente y son complementarias. La primera dimensión es: abajo – arriba y la segunda es: adentro – afuera; de la que resultan las siguientes combinaciones: *abajo/adentro*, *abajo/afuera*, *arriba/adentro*, *arriba/afuera*, siendo complementarias entre si los movimientos *abajo/adentro* – *arriba/afuera* y *abajo/afuera* – *arriba/adentro* (Grady, Guitar Anatomy, 2015). La elección de una combinación u otra dependerá del pasaje musical que se va a ejecutar y de la dinámica que se pretende conseguir. La aplicación adecuada de uno de estos movimientos influirá directamente en la fluidez de la ejecución del pasaje.

1. Abajo/Adentro.



2. Arriba/Afuera.





3. Abajo/Afuera.



4. Arriba/Adentro.



- Abajo/adentro: este movimiento es adecuado cuando se toca sobre una cuerda superior para pasar a una inferior, en la que se necesita mantener el mismo movimiento (*abajo/adentro – abajo/X*). Este movimiento es el que permite mayor control de la dinámica.
- Arriba/adentro: este movimiento es adecuado cuando se toca sobre una cuerda inferior para pasar a una superior, en la que se necesita mantener el mismo movimiento (*arriba/adentro – arriba/X*).
- Abajo/afuera: este movimiento es adecuado cuando se desea pasar de una cuerda cualquiera, a otra superior o inferior, en la que se necesita cambiar el movimiento (*abajo/afuera – arriba/X*).
- Arriba/afuera: este movimiento es adecuado cuando se desea pasar de una cuerda cualquiera, hacia otra superior o inferior, en la que se necesita cambiar el movimiento (*arriba/afuera – abajo/X*). (Grady, Guitar Anatomy, 2015)

En la *Ilustración 1* el símbolo “” indica un golpe de vitela descendente, mientras que el símbolo “” indica un golpe de vitela ascendente. Encerrado en rojo se puede apreciar dos ejemplos del movimiento *arriba/afuera – abajo/adentro*, en el primer caso se pasa de una cuerda inferior a otra superior, mientras en el segundo, de una superior a otra inferior. Encerrado en azul se encuentra el movimiento *abajo/afuera – arriba/adentro*.

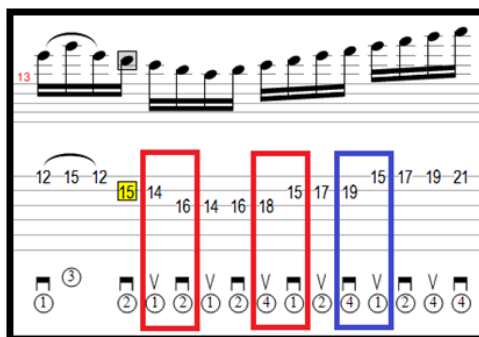


Ilustración 1

En la *Ilustración 2* se puede apreciar en rojo el movimiento *arriba/adentro – arriba* y en azul el movimiento *abajo/adentro – abajo*.

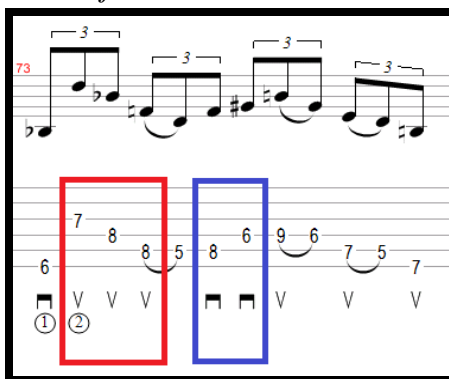


Ilustración 2

2.2. Digitación.

2.2.1. Distribución de notas por cuerda.

Este punto está muy relacionado con el movimiento de la vitela y el movimiento de la mano izquierda, debido a que, con la distribución adecuada de las notas que se asignan a cada cuerda, se puede controlar el último golpe que se dará con la vitela antes de pasar a otra cuerda, e igualmente se puede controlar movimientos innecesarios de la mano izquierda, pudiendo ejecutar frases completas realizando un mínimo de esfuerzo. La combinación adecuada de estas técnicas procura un movimiento fluido, lógico y cómodo, tanto de la vitela, como de la mano izquierda y sus dedos. (Grady, Conquering the Scale, 2016)

- **Agrupaciones pares:** estas agrupaciones permiten cambiar de cuerda con el mismo movimiento de vitela con que se inició la frase. Si una agrupación de cuatro notas por cuerda inicia con el movimiento *abajo/adentro*, su cuarta nota tendrá el movimiento *arriba/afuera*, de manera que, cuando se cambie a la siguiente cuerda, la agrupación nuevamente iniciará con el movimiento *abajo/adentro*. En la *Ilustración 3* se puede apreciar un ejemplo de una agrupación de cuatro notas por cuerda donde se aplica el movimiento *abajo/adentro* en el primer golpe de cada cuerda.

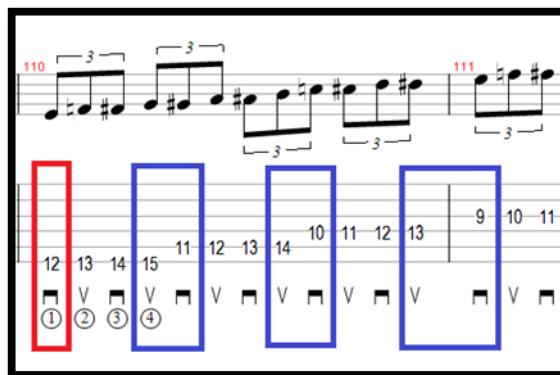


Ilustración 3

- **Agrupaciones impares:** estas agrupaciones obligan a cambiar la dirección de la última nota ejecutada con la vitela antes de cambiar de cuerda (*adentro o afuera*) para así facilitar el salto. Si una agrupación de tres notas por cuerda inicia con el movimiento *abajo/adentro*, su tercera nota tendrá que cambiar al movimiento *abajo/afuera* (en lugar de *abajo/adentro* como en las agrupaciones pares), de manera que, cuando se cambie a la siguiente cuerda, la agrupación iniciará con el movimiento *arriba/adentro*. Por otro lado, cuando la agrupación inicia con el movimiento *arriba/adentro* su tercera nota cambiará por el movimiento *arriba/afuera*, de manera que la siguiente cuerda iniciará con el movimiento *abajo/adentro*.

En la *Ilustración 4* se puede apreciar un ejemplo de este tipo de agrupación. Como se puede notar, el primer golpe de vitela de cada cuerda se alterna entre descendente y ascendente.

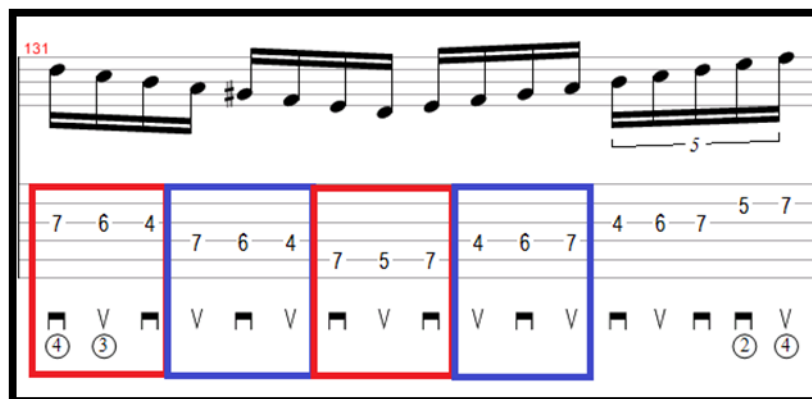


Ilustración 4

Patrones.

Patrón melódico: Es una agrupación de notas musicales cuyos intervallos melódicos se repiten simétricamente y de forma constante a diferentes alturas en una frase.

Ejemplos:

El recuadro inferior es una frase del compás 93 del violín solista de la obra. Encerrado en los recuadros rojos se muestra el patrón melódico de la frase, que como se puede notar, primero sube una segunda y luego desciende una tercera, repitiendo estos dos intervallos constantemente a diferentes alturas.

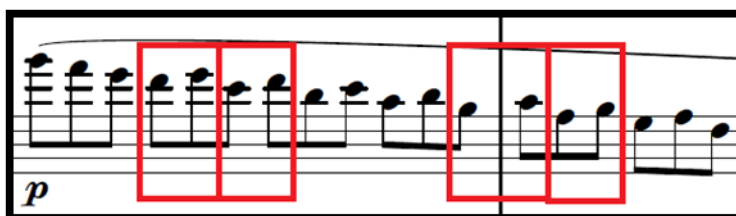


Ilustración 5

El siguiente patrón pertenece al compás 111 del violín solista de la obra, consta de tres notas arpegiadas (Sol, Do, Mi) con una distancia de una octava entre cada agrupación.



Ilustración 6

El siguiente patrón pertenece al compás 116 de la parte del violín solista, está conformado por cuatro notas en grado conjunto donde primero asciende una segunda y seguidamente desciende tres.



Ilustración 7

Los patrones melódicos no necesariamente pueden estar seguidos uno después de otro. A lo igual que en el ejemplo anterior, pueden estar separados por una agrupación de notas diferentes e incluso un patrón diferente, que a su vez forman en conjunto la frase musical completa.

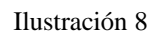
Patrón de la digitación: Son agrupaciones de notas musicales que se repiten simétricamente en diferentes áreas del diapasón de la guitarra. Esta simetría está enfocada en la posición de la mano, en la forma en que las notas se distribuyen en los dedos, en la agrupación de notas por cada cuerda y en el movimiento de la vitela.

Ejemplos:

En la *Ilustración 8* se muestra encerrado en el recuadro rojo el *patrón melódico* de la frase, el cual asciende una tercera desde su nota raíz (La) a razón de una segunda ascendente por repetición durante diez notas. Seguido a eso inicia nuevamente el patrón desde la quinta descendente (Do) durante seis notas.

El *patrón de la digitación* se ha separado en dos secciones, donde cada una está encerrada en un recuadro azul de la tablatura. A continuación, se presentan las simetrías que se dan en los patrones de digitación.

- Para ejecutar la frase completa es necesario que el dedo índice (1) de la mano izquierda se posicione sobre el segundo traste de la guitarra. Esta posición le permite a cada dedo ocupar un mismo traste de cada cuerda sin necesidad de mover la mano. Esto da lugar a la primera simetría.
- Los números encerrados en círculos representan los dedos de la mano izquierda que se deben usar para ejecutar cada nota. De este modo se mantienen los dedos 3 y 1 para presionar los trastes 4 y 2 respectivamente, durante todo el compás. Dando lugar a una segunda simetría.
- El primer movimiento de la vitela es *abajo/afuera*, en la cuarta y quinta nota cambian a *arriba/afuera* y *abajo/afuera* respectivamente, este patrón se repite nuevamente desde la séptima y decimotercera nota. Dando lugar a una tercera simetría.



- Ilustración 9

Página 69

- La mano tiene tres posiciones. La primera con el dedo 3 en el traste 15, el segundo con el dedo 1 en el traste 13 y por último el tercero con el dedo 1 en el traste 12.
- Toda la frase mantiene el movimiento de vitela *abajo/adentro – arriba/afuera*.
- En la sección encerrada en rojo la digitación de los dedos de la mano izquierda realiza el patrón (3 – 1 – 2) - (3 – 1 – 2) y el movimiento de la vitela es (abajo – abajo – arriba) - (abajo – abajo – arriba).
- En las secciones encerradas en azul se mantiene el patrón de la sección roja agregándose un ligado de tres notas por grados conjuntos y tres notas tocadas con un movimiento alternado de la vitela.

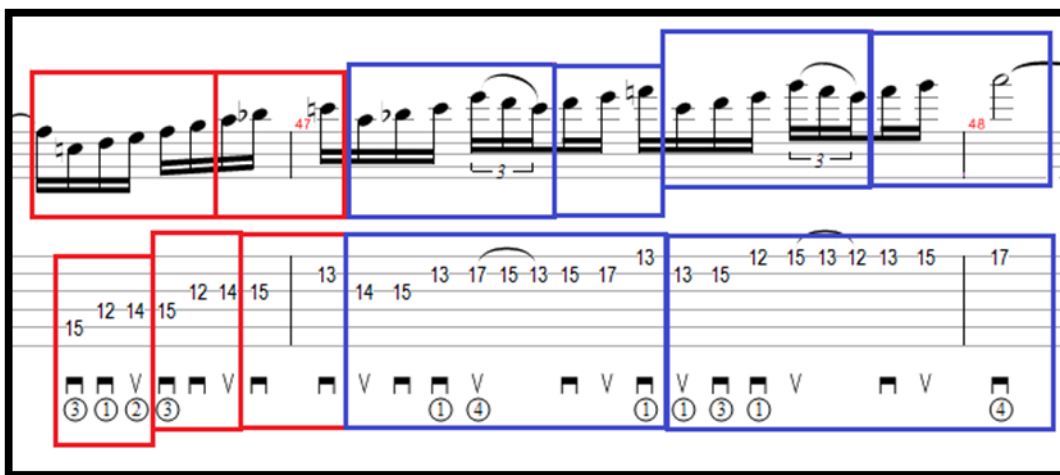


Ilustración 10

2.3. Técnicas de Fraseo.

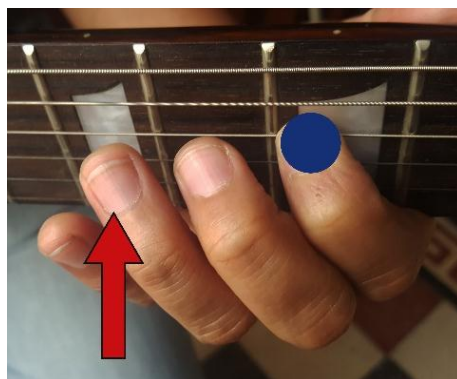
2.3.1. Golpe alternado

Es la técnica en la que se golpea la cuerda alternadamente de *abajo* hacia *arriba* o de *arriba* hacia *abajo* usando la vitela. El éxito de esta técnica está en combinar las técnicas del movimiento de la vitela con la agrupación de notas por cuerda que serán explicadas a continuación.

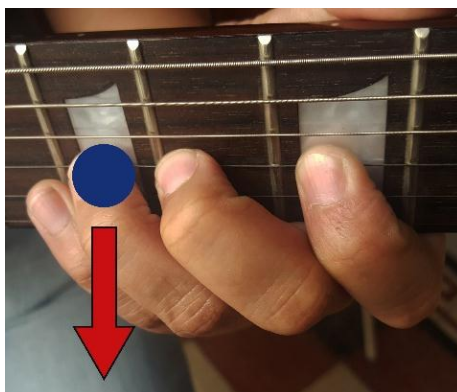
2.3.2. Ligados: Hammer On y Pull Off.

Los ligados son recursos de fraseo, que hacen la música más variada e interesante (Chappell, 1992).

Para ejecutar un hammer on (ligado descendente), se debe golpear una primera nota (la más baja) y luego, aprovechando ese golpe, se debe hacer sonar la segunda nota (la más alta) pisando el traste con otro dedo (Chappell, 1992).



Para ejecutar un Pull Off (ligado descendente), se debe colocar ambos dedos en las notas que se van a ejecutar. Entonces se debe golpear la primera nota (la más alta) y, sin golpear la cuerda, se debe levantar el dedo para que suene la segunda nota (la más baja). Si la segunda nota es una cuerda al aire, se debe colocar un solo dedo de la mano izquierda en la cuerda. (Chappell, 1992).



En la *Ilustración 11* se muestra una combinación entre Hammer on (H) y Pull off (P).

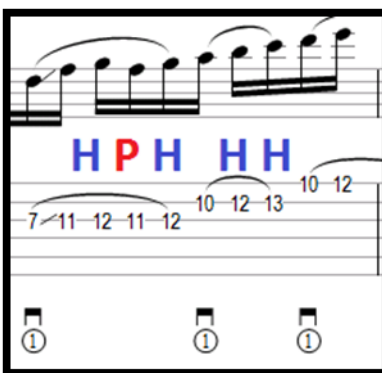


Ilustración 11

Los ligados pueden agrupar cualquier cantidad de notas por cuerda con cualquier digitación, sin embargo, es recomendable atacar al menos la primera nota con la que se inicia o se salta de cuerda.

2.3.3. Barrido o Sweep Picking.

Esta técnica se aplica cuando se necesita golpear dos o más cuerdas consecutivas sin cambiar el sentido de la vitela. Puede ser ascendente o descendente. Cuando es ascendente se debe utilizar el movimiento de vitela *arriba/adentro* (rojo), mientras que cuando se ejecuta descendente se usa el movimiento *abajo/adentro* (azul). (Grady, Pickslanting and Sweeping, 2015)

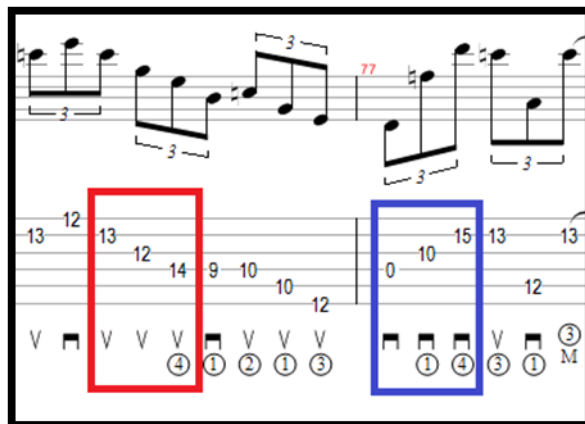


Ilustración 12

El uso más frecuente del Sweep Picking es en la ejecución de arpeggios. Los arpeggios son triadas o cuatriadas de cualquier especie (mayores, menores, disminuidos, etc) cuyas notas que la conforman son ejecutadas separadamente. Un mismo arpeggio generalmente puede ser ejecutado en más de una posición con diferente digitación sobre el mástil.

A continuación, se presentan dos ejemplos de arpeggios. El primero es un arpeggio descendente de D mayor en cuatro posiciones distintas, pero con la misma altura sonora. El segundo es el arpeggio ascendente de B menor, igualmente en cuatro posiciones distintas y con la misma altura.

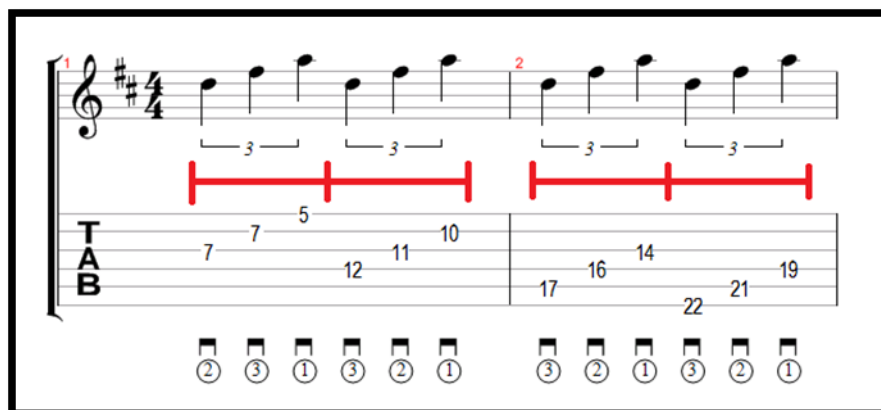


Ilustración 13 Arpeggios descendentes D mayor

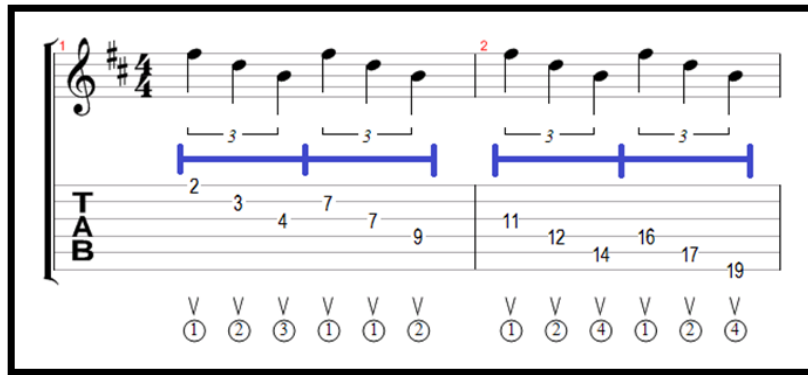
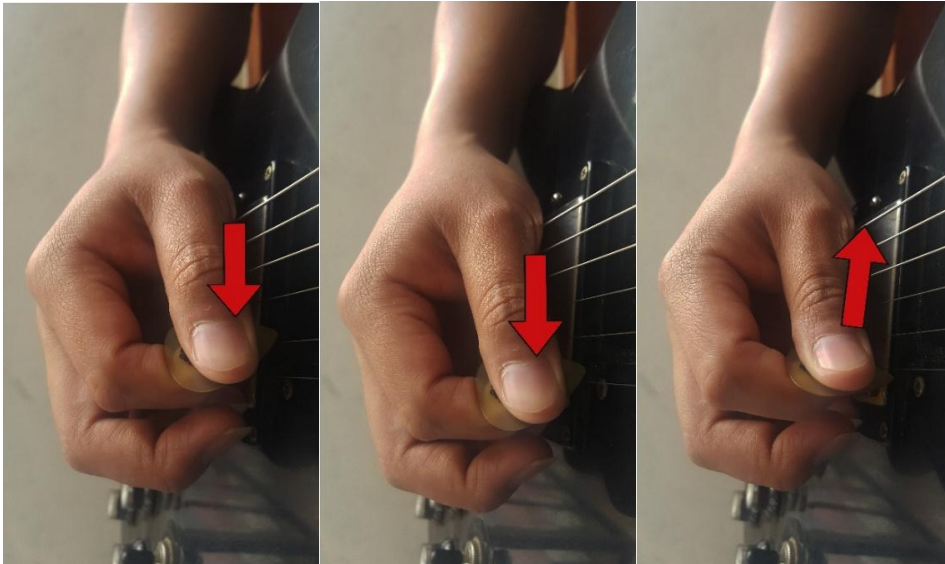


Ilustración 14 Arpeggios ascendentes B menor

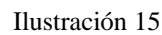
Es importante aclarar que las cuatro posiciones de arpeggios antes expuestas resultan eficientes, pero que la elección de una de ellas dependerá de la frase completa sobre la que está incluida, esta elección siempre debe ser realizada en beneficio del fraseo.

2.3.4. Economy Picking.

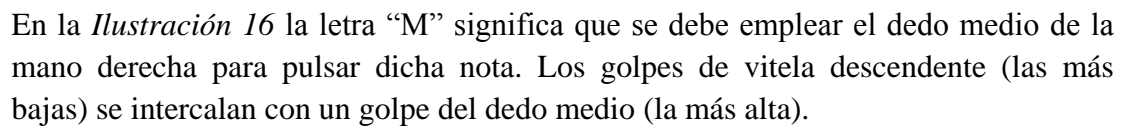
Es la combinación de las técnicas: *golpe alternado* y el *barrido* (*sweep*). Es especialmente práctica en agrupaciones de cuerda impares debido a que permite mantener el movimiento de vitela *abajo/adentro* – *arriba/afuera* o *abajo/afuera* – *arriba/adentro* durante el cambio de cuerda (de ahí su nombre), también es llamado *Pickslanting* (Grady, *The Skip Fives Lick*, 2015).



En la *Ilustración 15* se muestra encerrado en café la técnica de golpe alternado, encerrado en rojo la técnica de barrido descendente y encerrado en azul el barrido ascendente. Como se puede apreciar, estas tres técnicas son aplicadas en conjunto permitiendo un movimiento de vitela fluido usando únicamente las combinaciones *abajo/adentro* – *arriba/afuera*.

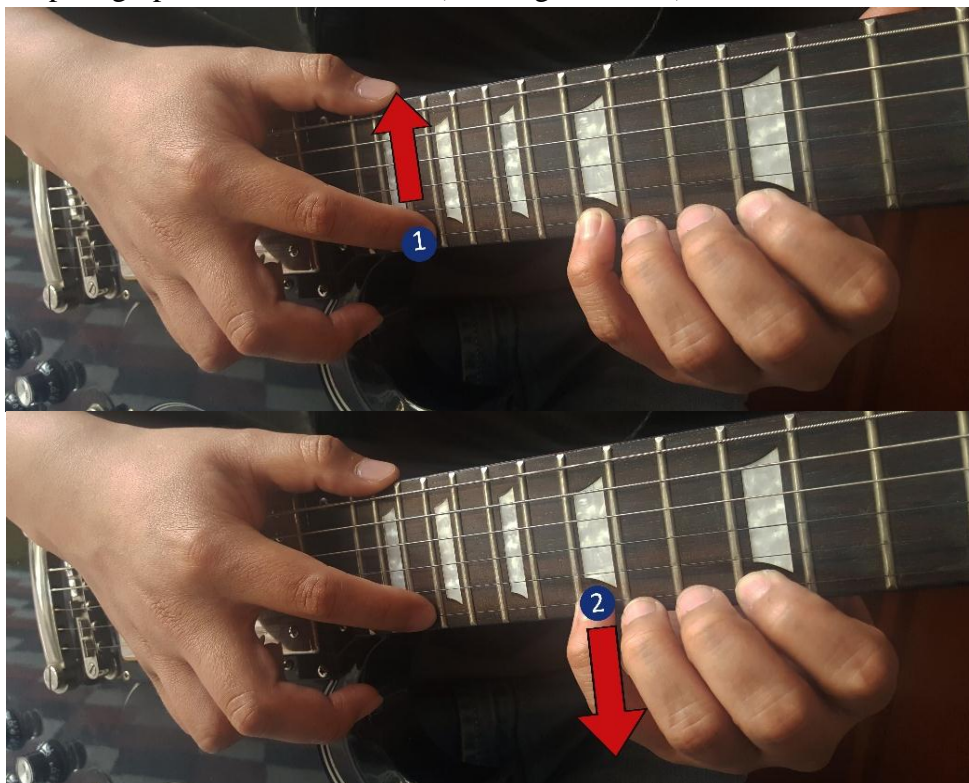


Es la ejecución alternada entre un golpe descendente usando la vitela (también puede ser descendente, aunque menos común) y un golpe ascendente usando uno de los dedos libres de la mano derecha. Esta técnica es especialmente útil para ejecutar grandes saltos de cuerda con rapidez. (Grady, Albert Lee Lesson: Crosspicking, 2015).



2.3.6. Tapping.

Consiste en la ejecución de una nota cualquiera usando uno de los dedos de la mano derecha para golpear el traste deseado (Dominguez, 1998).



En la *Ilustración 17* la letra “T” significa que dicho traste deberá ser presionado con uno de los dedos de la mano derecha.

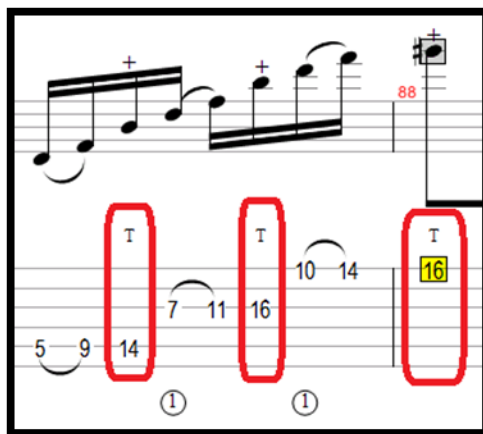


Ilustración 17

2.3.7. Vibrato.

Es una técnica de expresión que agrega a las notas mayor intensidad. Es especialmente recomendado utilizar en notas cuya duración es de una blanca o mayor.

Para realizarlo se debe presionar un traste con cualquier dedo de la mano izquierda y seguidamente se debe mover la muñeca de arriba hacia abajo, o de izquierda a derecha, provocando la oscilación de la cuerda y a su vez de la nota (Chappell, 1992).



2.3.8. Slides.

Para ejecutar un slide se debe presionar cualquier traste usando un dedo de la mano izquierda (también puede ser de la mano derecha) y seguido a ello, deslizar dicho dedo hacia otro traste, pudiendo este ser más alto o más bajo. La segunda nota puede ser pulsada nuevamente o no, pero es fundamental que se mantenga la presión sobre la cuerda mientras se desliza el dedo, pues esta acción es la que le da el timbre característico a la técnica. Además, en el caso de que no se vaya a pulsar nuevamente la cuerda, resulta qué, si se desliza adecuadamente el dedo, la cuerda no perderá la vibración dada en el primer golpe. (Chappell, 1992).



2.3.9. Palm Muting.

“Es una técnica para la mano derecha [...] *que* da un efecto apagado y ayuda al control del recorrido del *sustain* y del enturbiamiento que resulta si se permite que sonidos distorsionados suenen juntos”. Para realizarlo se debe colocar el borde de la

mano derecha encima del puente y utilizando la muñeca como pivote se debe pulsar las cuerdas mientras mantiene contacto con el puente (Chappell, 1992).



2.3.10. Control del volumen.

El potenciómetro de la guitarra eléctrica permite controlar la cantidad de señal que envían las pastillas de la guitarra hacia los dispositivos externos por medio del cable. Con él se puede controlar la dinámica (piano, fuerte...) y la ganancia de la señal. Además, se lo puede usar para atenuar el ataque de las cuerdas y conseguir el efecto de *crescendo* del “violín”. Para conseguirlo se ubica el potenciómetro en una salida mínima, se golpea la cuerda y rápidamente se gira el potenciómetro al máximo, con lo que el golpe inicial no es percibido.

2.3.11. Video tutorial.

El video tutorial tiene la finalidad de ayudar al lector a comprender y realizar correctamente cada técnica, mostrando visualmente la forma correcta en la que se deben posicionar las manos. Se enfoca únicamente en los ejercicios expuestos en el compendio metodológico.

Para realizarlo se han tomado dos enfoques de cámara. Uno para las tomas en las que se hacen descripciones teóricas. Y otra para las tomas en las que se ejecutan los ejercicios. En este tipo de tomas se han usado dos enfoques de cámara, una para cada mano, esto con la finalidad de facilitar la apreciación de los golpes de vitela de la mano derecha.

CAPÍTULO III

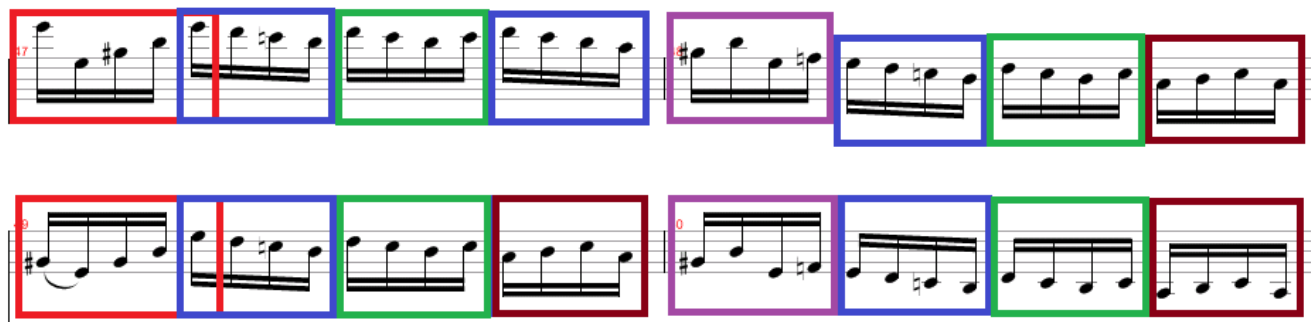
Proceso de adaptación de la parte del violín solista de la obra.

En el capítulo anterior se han descrito las técnicas de la guitarra eléctrica que se han aplicado en la adaptación de la obra y, además, en el compendio metodológico, se han agregado ejercicios para que el lector pueda ejecutar correctamente cada una. Estos ejercicios han sido diseñados únicamente con un propósito didáctico, y es por ello que la mayoría se enfocan en un solo tipo técnica con un mismo patrón de digitación a la vez, esto con el fin de presentar la información sistemáticamente e ir elevando la dificultad gradualmente con cada ejercicio. Sin embargo, ya en una obra como tal, las técnicas no son presentadas sistemáticamente, ni el nivel de dificultad sube gradualmente, sino que estas se presentan combinadas para favorecer el fraseo de la música escrita.

Es por ello que en este capítulo se abordará el proceso creativo que se siguió para realizar la adaptación de la partitura del violín solista de la obra. Para dicho propósito se escogerá una frase de la adaptación por cada técnica abordada y se procederá a hacer un análisis de cada una, mostrando otras alternativas y demostrado por qué una resulta más eficiente que otra.

3.1 Golpe alternado.

La siguiente frase pertenece al compás 134 del primer movimiento de la obra. Primeramente, se reconocerán los patrones melódicos presentes en ella remarcándolos de color diferente a cada uno.



Nótese que hay cinco patrones melódicos diferentes en la misma frase y a su vez estos se presentan en un orden muy similar, pudiendo notarse que los dos últimos compases son similares a los dos primeros, pero escritos en la octava inferior.

Remarcados en rojo tenemos dos arpeggios de E mayor, que melódicamente son casi idénticos, con la diferencia de estar en octavas diferentes, y que además, el salto de la primera nota es de una octava en el primer caso y de una tercera en el segundo.

Remarcados en azul tenemos un patrón melódico descendente por grados conjuntos donde descienden consecutivamente cuatro notas.

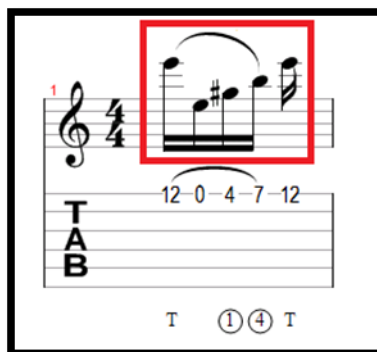
Remarcados en verde se encuentra un patrón melódico por grados conjuntos que desciende tres notas consecutivas y asciende una.

Remarcados en violeta tenemos un patrón melódico que rompe la continuidad de los grados conjuntos, presentado saltos de tercera y quinta, que sin embargo no dejan de ser el arpegio de E mayor.

Finalmente, remarcados en marrón tenemos un patrón melódico que asciende tres notas por grados conjuntos y desciende una con un salto de tercera.

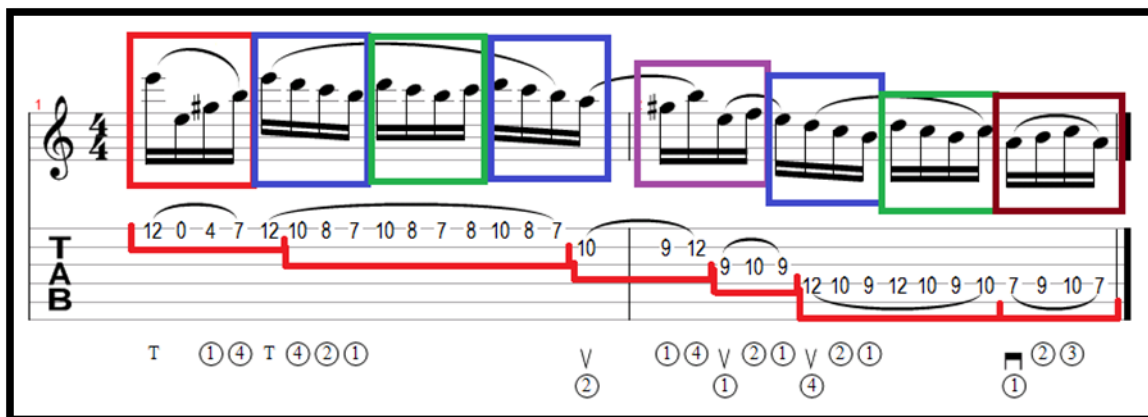
Una vez notados los diferentes patrones melódicos se procederá a buscar una forma de distribuirlos en la guitarra.

Primeramente, el patrón encerrado en rojo, como es un arpegio, la primera solución viable sería ejecutarlo con sweep picking, pero ello no descartaría la posibilidad de ejecutarlo con la técnica de tapping. La siguiente ilustración muestra cómo se podría ejecutar dicho arpegio.



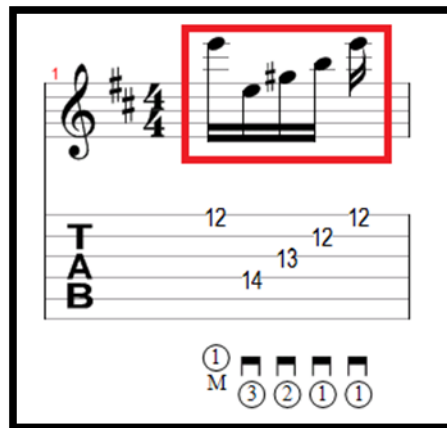
Como se puede ver, el patrón puede ser ejecutado perfectamente con la técnica de tapping, pero el problema empieza cuando debemos unir este patrón con los demás. Todos los demás patrones son por grados conjuntos y por ello deben ser ejecutados con golpe alternado o con ligados y particularmente la técnica del tapping no siempre se combina bien con la técnica del golpe alternado, puesto que la posición de las manos en ambas técnicas, es sumamente diferente. Dado este hecho, lo más viable sería ejecutar la frase con ligados, lo cual nos daría el tiempo suficiente para cambiar de posición a la mano derecha.

La siguiente ilustración muestra la frase ya adaptada usando ligados.

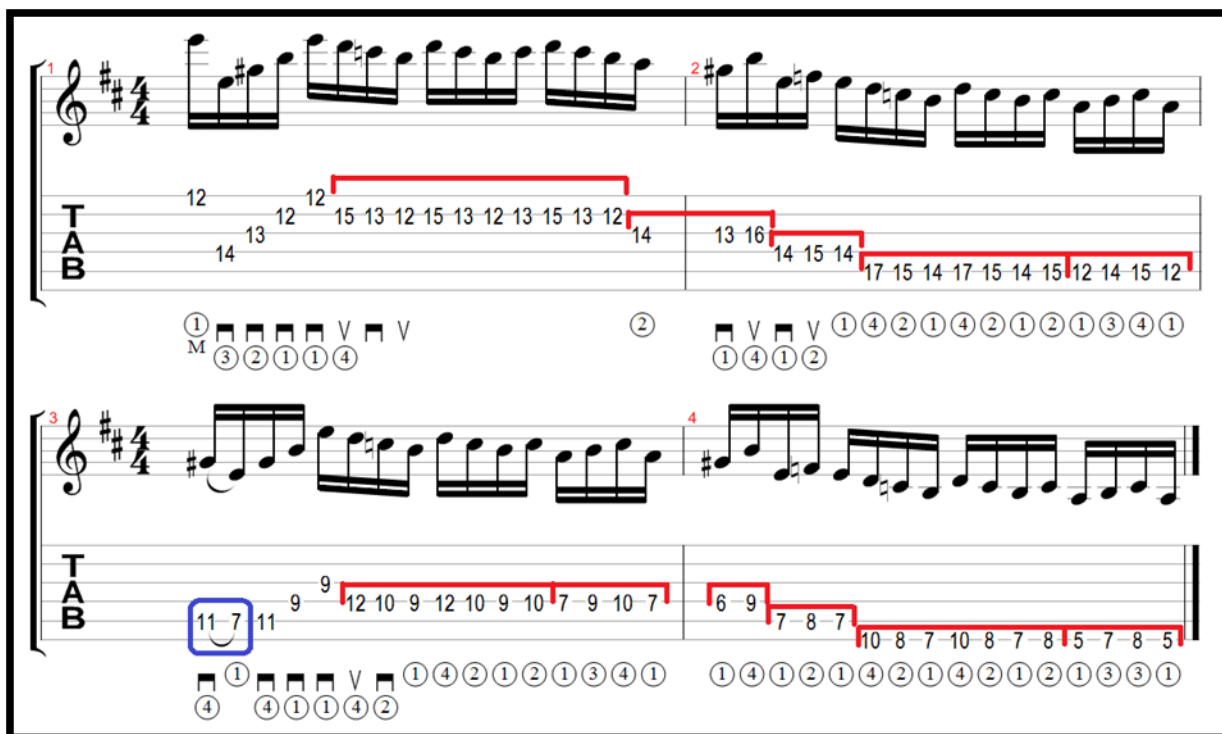


Para adaptar la frase se agruparon las notas en seis secciones. La primera sección le corresponde al tapping ya adaptado anteriormente. La segunda sección agrupa las notas que están en el rango del Re al La, de manera que es posible tocar todas las notas sin cambiar de posición a la mano izquierda. La tercera y cuarta sección le pertenece al patrón melódico con el salto de tercera y quinta que, al no ser por grados conjuntos, la única forma viable de tocarlo es con un salto de cuerda agrupando tres notas en cada una. La quinta sección es muy similar a la segunda y tercera sección, por lo cual su digitación es idéntica. Finalmente, la sexta sección presenta un patrón melódico diferente para el cual es necesario cambiar de posición la mano sobre la misma cuerda. Debido a que los siguientes dos compases son melódicamente similares, se debería aplicar las mismas digitaciones y agrupaciones, pero en la octava inferior, o sea, empezando desde la cuarta cuerda.

A continuación se procederá a realizar nuevamente la adaptación, pero esta vez usando la técnica de sweep picking para el primer patrón.



El salto de octava en las dos primeras notas que antes se solventaba fácilmente con la técnica de tapping, ahora resulta algo más complicado, puesto que el salto de cuerda es bastante grande y realizarlo con la vitela no resulta práctico. Para resolverlo se usó la técnica de crosspicking, la cual permite realizar el salto de cuerda sin ningún problema y además permite que la quinta nota sea con un golpe descendente lo cual resulta perfecto para continuar la frase usando golpe alternado.



La ilustración anterior muestra la frase completa ya adaptada, pero ahora usando *golpe alternado*. Como ya se dijo anteriormente, la dificultad principal de dicha técnica está en cambiar de cuerda limpiamente, por lo cual, la forma más eficiente de realizarlo es evitando saltar de cuerda en la medida posible, y este fragmento es un buen ejemplo de ello.

Nótese que esta segunda adaptación también tiene seis posiciones en los dos primeros compases, pero es esta la que resulta más cómoda al momento de ejecutarla, puesto que todas las agrupaciones son de un mínimo de tres notas por cuerda. Los compases tres y cuatro por su parte, presentan posiciones y digitaciones muy similares a los dos primeros, y aunque ésta tiene una posición más, resulta más beneficiosa, puesto que de ese modo se evita un salto de cuerda, de manera que la frase se desarrolla únicamente en tres cuerdas.

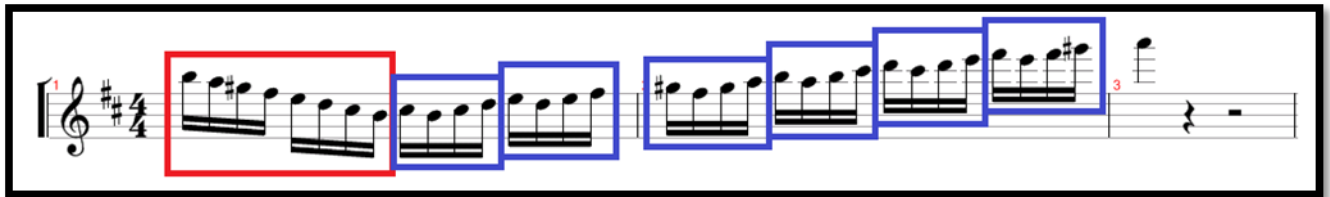
En el caso del arpeggio del compás tres (encerrado en azul), su solución resulta más sencilla que el del primer compás, puesto que el salto ya no es de una octava, sino de una tercera, lo cual se solventa fácilmente con un ligado ascendente sobre la misma cuerda y a continuación se procede con el sweep picking de la misma forma que en el primer compás.

Si bien las dos alternativas expuestas resultan viables, es la segunda quien resulta más eficiente, debido a que se desarrolla de una forma más cómoda, permitiendo un movimiento de vitela más fluido y controlado, mientras que por su parte, la primera forma, si bien es perfectamente posible, su principal desventaja es que resulta más difícil

de ejecutarla a una gran velocidad, esto a causa de que cada patrón es distinto de los demás, siendo el paso del tapping hacia los ligados el más difícil de lograr.

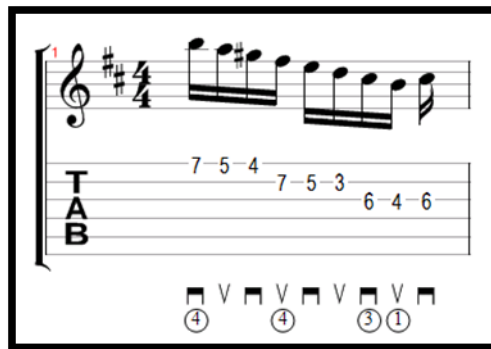
3.2 Ligados. Hammer On y Pull Off.

La siguiente frase pertenece al compás 222 del primer movimiento de la obra. Del mismo modo que antes, primero se reconocerán los patrones melódicos remarcándolos de un color diferente a cada uno.

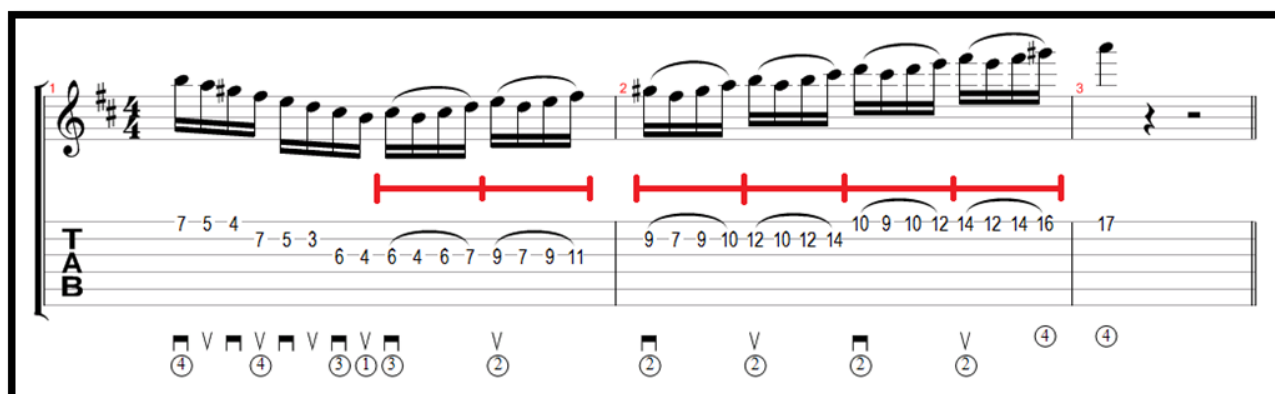
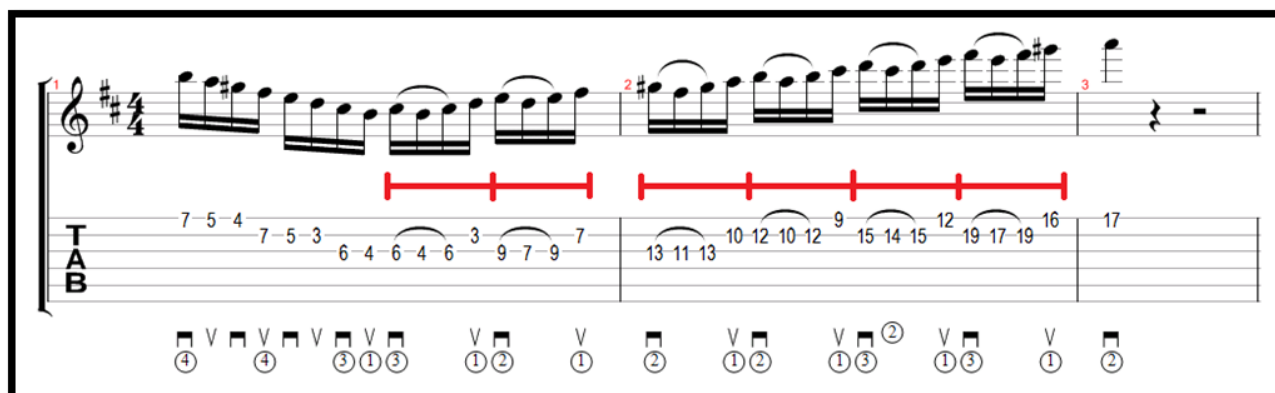


Se pueden notar en ella dos únicos patrones melódicos. El primero presenta una escala descendente por grados conjuntos de ocho notas, mientras el segundo presenta un patrón por grados conjuntos donde desciende una nota y asciende otras cuatro, siendo esta cuarta la que se conecta con el siguiente patrón para reiniciar el ciclo.

La solución del primer patrón es relativamente sencilla, puesto que, al ser por grados conjuntos descendentes, lo más viable es distribuirlos en tres notas por cuerda, de manera que es posible ejecutarlo con golpe alternado o con ligados de la siguiente manera.



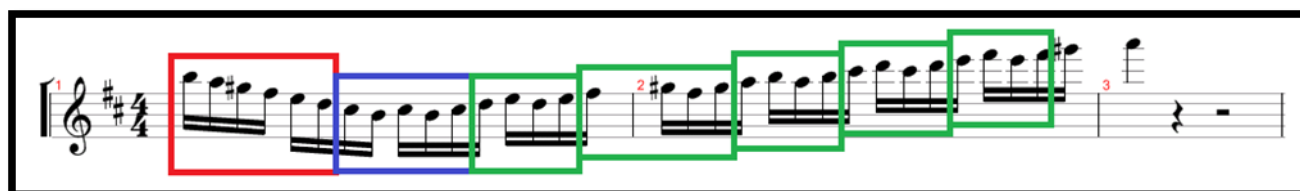
El siguiente patrón inicia desde la nota Do, desciende una nota y asciende tres, esto puede ser resuelto de dos formas, la primera agrupando las cuatro notas sobre la misma cuerda, y la segunda, agrupando las tres primeras notas en una cuerda y la ultima en la cuerda inferior.

La primera solución puede ser ejecutada usando golpe alternado o ligados, sin embargo, cabe señalar que, debido a la digitación de la frase, es más conveniente ejecutarlo usando el golpe alternado, puesto que asegura mayor claridad a cada nota.

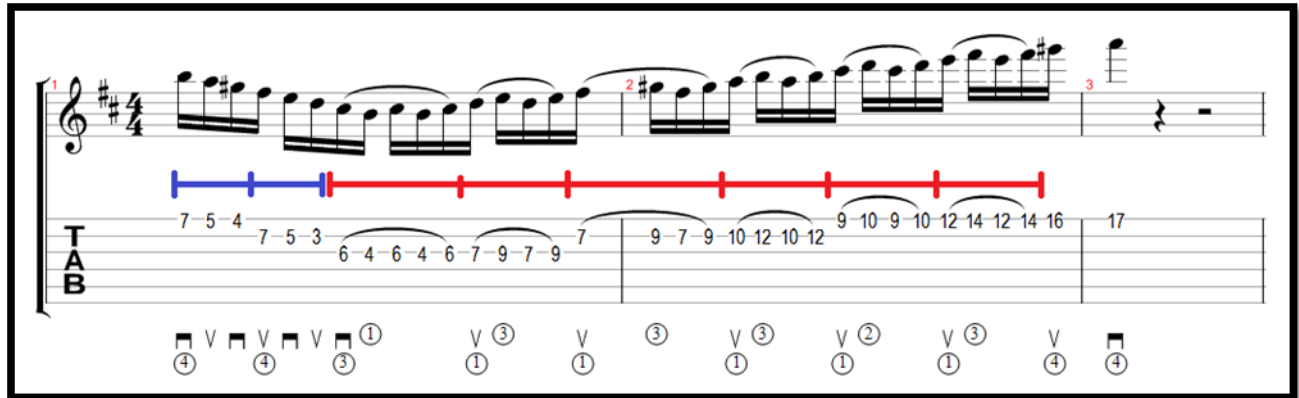
La segunda solución es más eficiente con ligados que con golpe alternado, puesto que, para realizar dicho ligado se deben usar los dedos 1 y 3, los cuales generalmente son los más diestros. Además, esta solución resulta más simétrica que la anterior, debido a que usa la misma digitación en cada patrón, únicamente moviendo la posición de la mano izquierda, lo que resulta tremendamente beneficioso para el fraseo.

Hasta este punto podría considerarse que la segunda solución resulta ser la mejor, pero aún existe una solución que permite un fraseo aún más eficiente. Para ello debemos analizar nuevamente los patrones melódicos de la frase y agruparlos de la siguiente manera.



La primera agrupación, a lo igual que antes, permite una distribución de tres notas por cuerdas usando golpe alternado. El segundo patrón repite únicamente dos notas (cinco

en total) empezando desde la más alta. El tercer patrón agrupa cuatro notas de manera similar al anterior, pero eliminando la primera nota de tal manera que inicia desde la nota más baja.



Esta nueva agrupación permite una digitación más sencilla y además permite que cada posición permanezca muy cerca de la siguiente, resultando más fácil de juntarlas. Toda la frase puede ser ejecutada con golpe alternado, pero a lo igual que la segunda solución, en este caso resulta más eficiente usar los ligados, debido a que, como cada patrón repite únicamente dos notas y además usan mayoritariamente los dedos 1 y 3, resulta más fácil ligarlas, permitiendo así tocar la frase entera a mayor velocidad sin perder claridad.

3.3 Barrido o Sweep Picking.

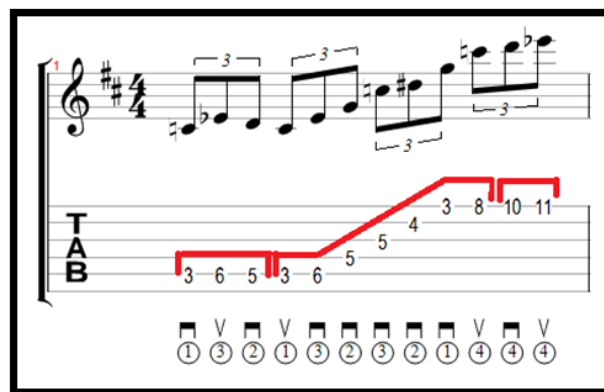
Primeramente, como ya se mencionó antes en los ejercicios de sweep picking, esta técnica es especialmente útil cuando se debe ejecutar melodías formadas mayoritariamente por saltos de terceras, cuartas y quintas, o sea, cuando la melodía está formada de arpeggios triada en cualquier inversión, por lo cual la técnica de sweep picking es la primera opción a poner a prueba cuando existen este tipo de intervalos en la melodía.

La siguiente frase pertenece al compás 318 del primer movimiento de la obra. Del mismo modo se procederá a analizar los patrones melódicos presentes en esta.



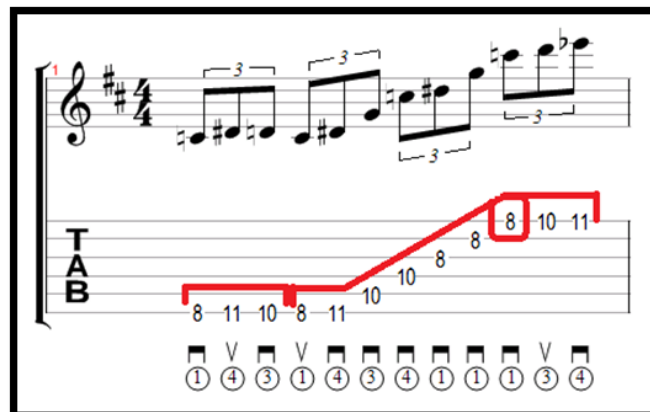
La primera agrupación realiza un salto de tercera e inmediatamente desciende una segunda. La segunda agrupación presenta el arpeggio de Do menor a dos octavas. La tercera agrupación tiene un patrón melódico por grados conjuntos ascendentes, con las mismas notas que la primera agrupación. El cuarto patrón melódico presenta el arpeggio descendente de Sol menor a dos octavas, repitiéndola dos veces. El quinto patrón melódico presenta el arpeggio de Re mayor ascendiendo y descendiendo dos octavas consecutivamente.

Para resolver el primer patrón analizaremos las dos soluciones más eficientes. La primera solución consiste en agrupar las tres notas del primer patrón en una misma cuerda, y seguido a ello ejecutar con sweep picking el arpeggio del segundo patrón de la siguiente manera.

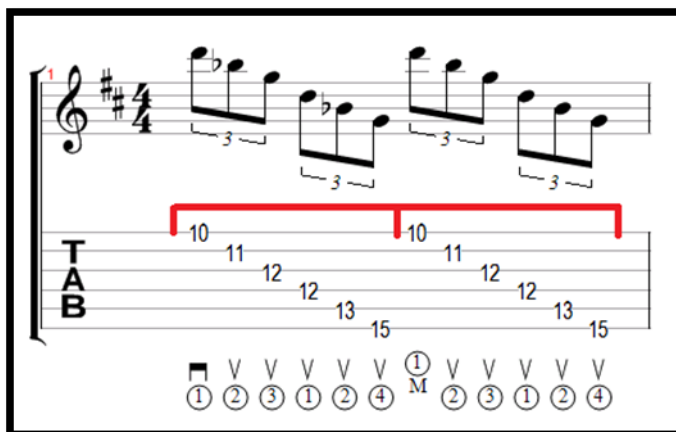


La solución resulta satisfactoria para los dos primeros patrones, pero resulta completamente deficiente al momento de unirlos al tercer patrón, puesto que este último necesita de un cambio de posición de la mano izquierda bastante grande. Así pues, es menester buscar otra alternativa.

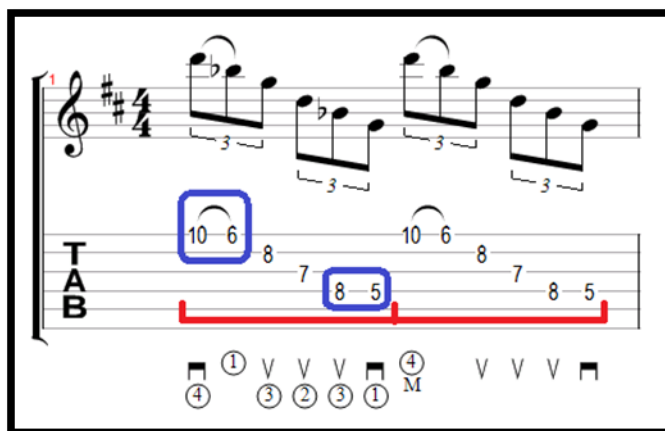
La siguiente adaptación aplica la misma solución usado para el primer patrón, con la diferencia de que se la traslada a la sexta cuerda. Este cambio permite aplicar un nuevo patrón de digitación en el arpeggio lo cual permite unirlos satisfactoriamente con el tercer patrón.



Para el cuarto patrón melódico analizaremos dos soluciones. La primera distribuye una nota por cada cuerda aplicando sweep picking. Para realizar el salto de cuerda que se da cuando repetimos el patrón se ha aplicado crosspicking.

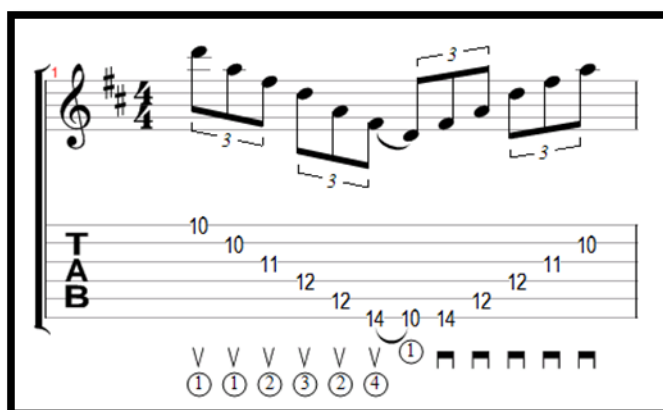


La segunda solución aplica una distribución diferente usando ligados en la primera cuerda.

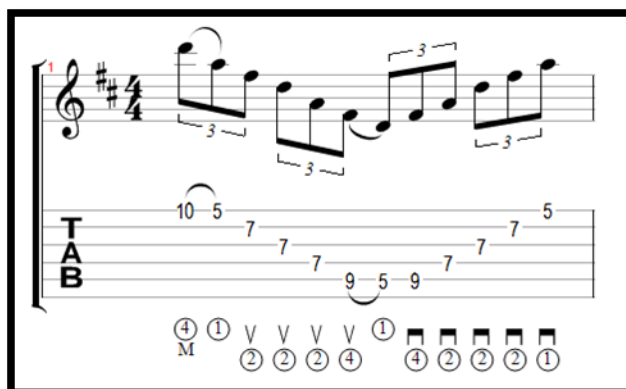


Si bien ambas soluciones resultan buenas, es al momento de unir las al primer compás ya adaptado cuando se nota cuál de ellas resulta más eficiente en su contexto. De manera que es la segunda solución la permite un mejor fraseo y además permitirá unir fácilmente al último patrón.

Para el quinto patrón analizaremos dos opciones. La primera distribuye una nota por cuerda, a excepción de la sexta, donde se aplica un ligado.

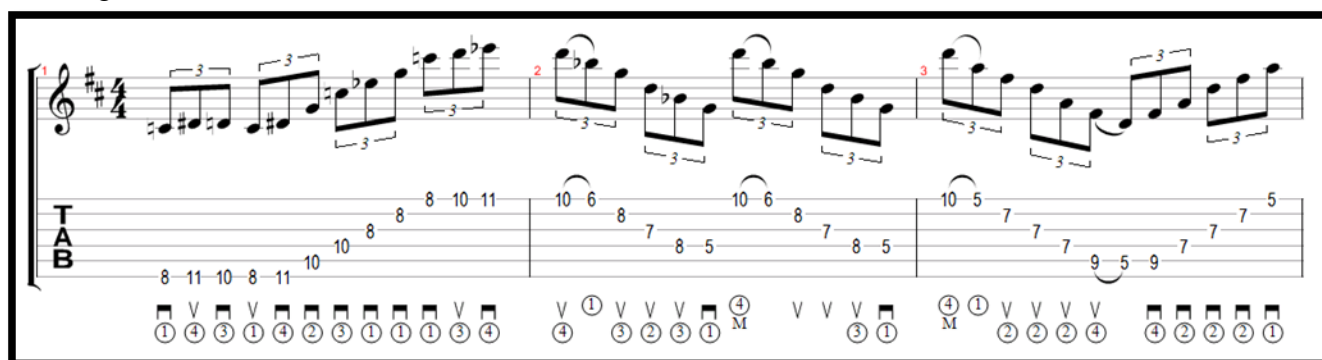


La segunda solución distribuye las notas en cinco cuerdas aplicando ligados en la primera y quinta.



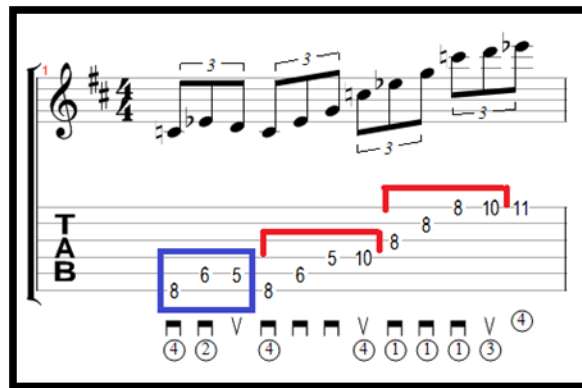
Al juntar ambas soluciones a los dos compases anteriormente adaptados es fácil notar que es la segunda opción la que resulta más eficiente, aunque cabe destacar que la primera hubiese sido más factible si hubiésemos escogido la primera solución en el segundo compás.

La frase entera quedaría de la siguiente manera, aplicando crosspicking para los saltos grandes de cuerda.

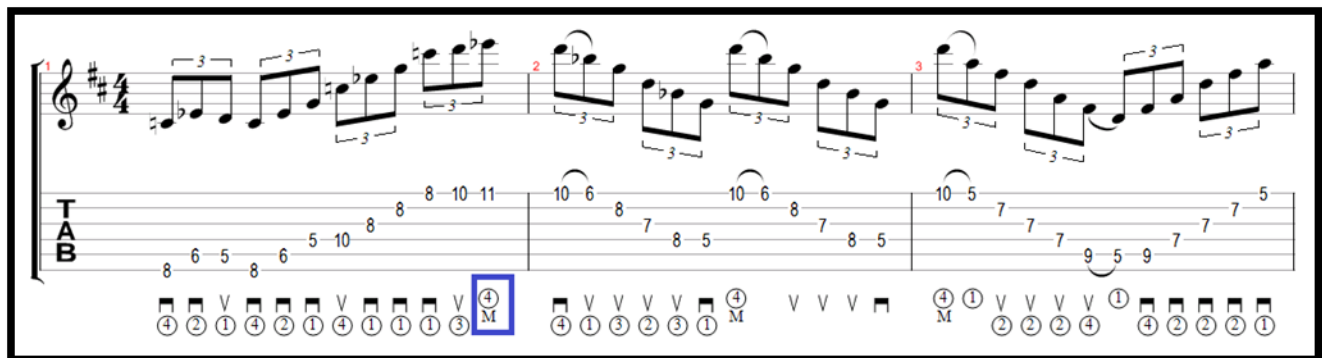


Llegados a este punto tenemos la frase satisfactoriamente adaptada. Más hemos de probar una nueva alternativa para el primer compás en la que aplicaremos economy

picking para el primer patrón y dividiremos el segundo en dos secciones, pero manteniendo el mismo patrón de digitación para cada uno.

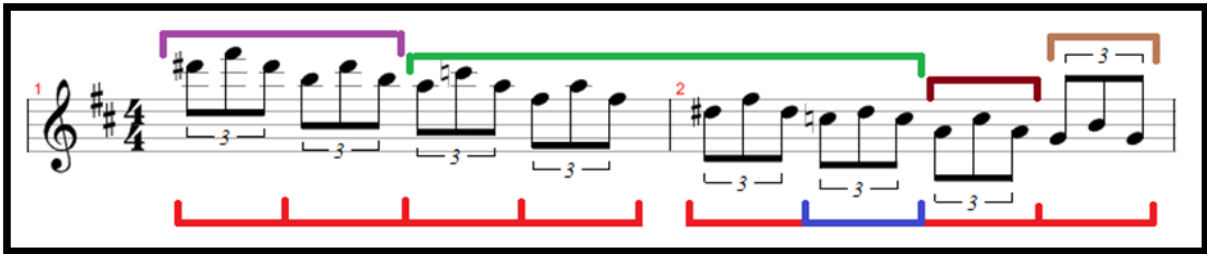


Si bien esta opción rompe el molde del patrón melódico como se lo había visto hasta el momento, es a la final de cuentas el más efectivo, puesto que permite un movimiento de vitela más fluido, manteniendo los golpes abajo – abajo – arriba constantemente, siendo en la práctica mucho más conveniente combinar las técnicas de economy picking con sweep picking que combinar golpe alternado con sweep picking. Además, se ha aplicado crosspicking en la última nota del primer compás, esto para asegurar que la primera nota del segundo compas, sea un golpe hacia abajo, facilitando así el paso de una posición a la otra. Los demás compases permanecen sin variaciones, quedando de la siguiente forma.

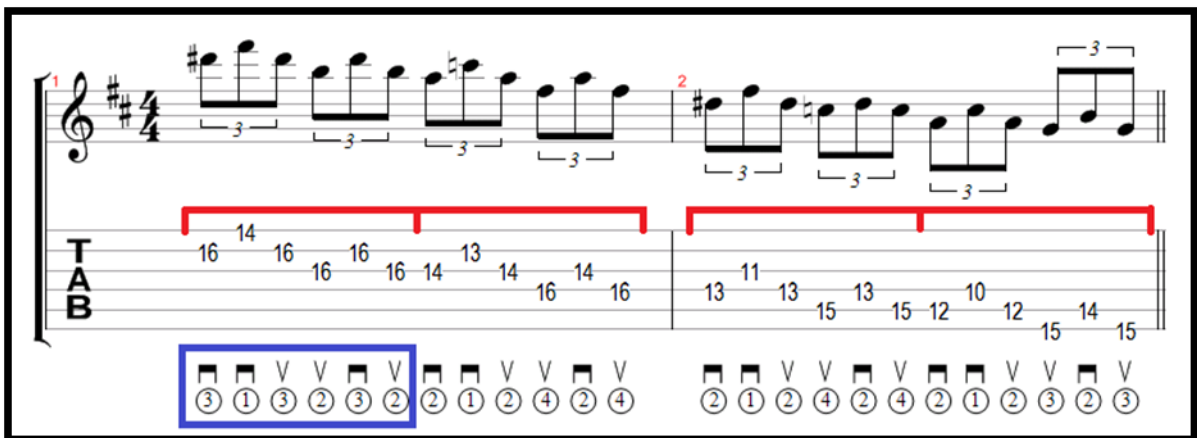


3.4 Economy Picking

La siguiente frase pertenece al compás 305 del primer movimiento de la obra. Presenta un patrón melódico de salto de terceras que se repite constantemente con la única excepción de la sección remarcada de azul, la cual hace un salto de segunda aumentada, que a fin de cuentas tiene la misma cantidad de tonos que una tercera menor.

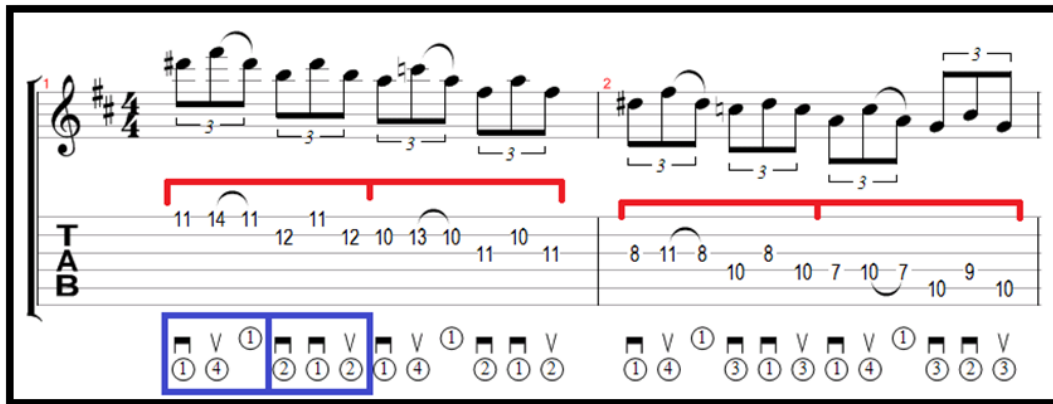


Se puede notar que las dos primeras secciones en conjunto forman la triada de Si mayor. Mientras desde la tercera a la sexta sección forman la cuatriada de Re# disminuido 7. La séptima sección forma La mayor y finalmente la octava sección forma Sol Mayor. A continuación, analizaremos las dos posibles soluciones. La primera usa la técnica de sweep picking, que como se dijo antes, usualmente es la mejor solución para arpeggios triadas o cuatriadas.



Para adaptarla se usaron cuatro posiciones en la mano izquierda, cada una remarcada de rojo. Como se puede notar, en cada posición se usa el mismo patrón de movimiento de vitela, y si mantiene una simetría en el patrón de digitación entre cada uno.

La segunda solución combina economy picking y ligados usando las mismas agrupaciones, pero con diferentes posiciones y digitación de la mano izquierda. Nótese que cada posición se divide en dos secciones, donde la primera usa ligados y la segunda usa economy picking.



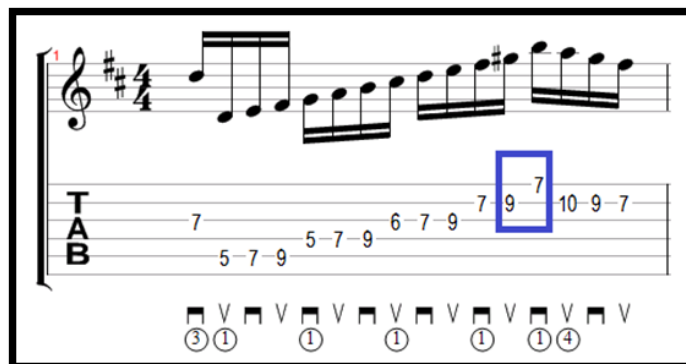
Ambas soluciones resultan eficientes, pero en definitiva es la segunda la que resulta mejor, puesto que permite mayor comodidad, un mejor control del fraseo y tocarlo a altas velocidades más fácilmente. Este resultado es un claro ejemplo de que no siempre el sweep picking es la mejor solución para este tipo de melodías, siendo siempre recomendable probar otras soluciones.

La siguiente frase pertenece al compás 189 del primer movimiento de la obra. Únicamente nos centraremos en dicho compás, pero necesariamente lo pondremos en el contexto de su compás precedente y consiguiente, debido a que, si lo tomamos por sí mismo, la solución más viable sería aplicar golpe alternado, pero ya en su contexto notaremos que es más eficiente combinar las técnicas de crosspicking y economy picking.

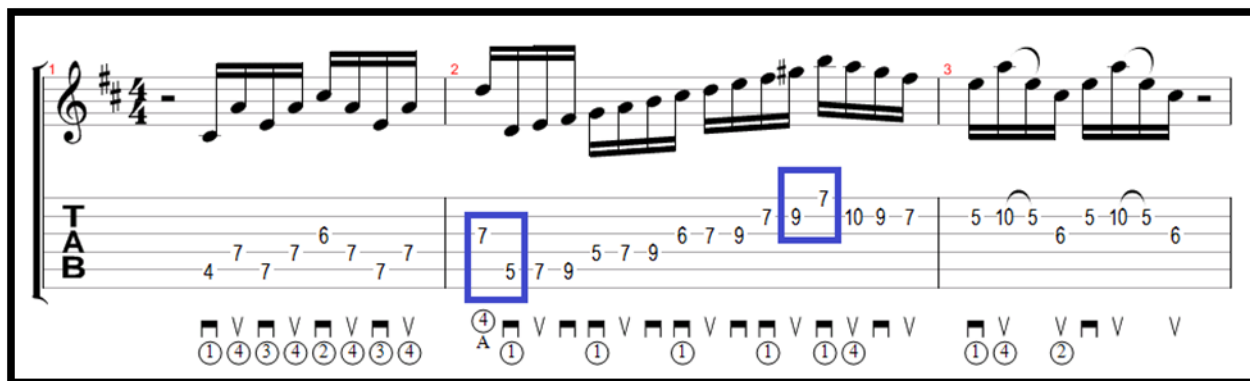


Remarcado de azul tenemos un salto de octava. Remarcado de rojo tenemos la escala ascendente de Re mayor que llega hasta un Sol# donde se da un salto de tercera y descendi inmediatamente por grados conjuntos hasta el Mi.

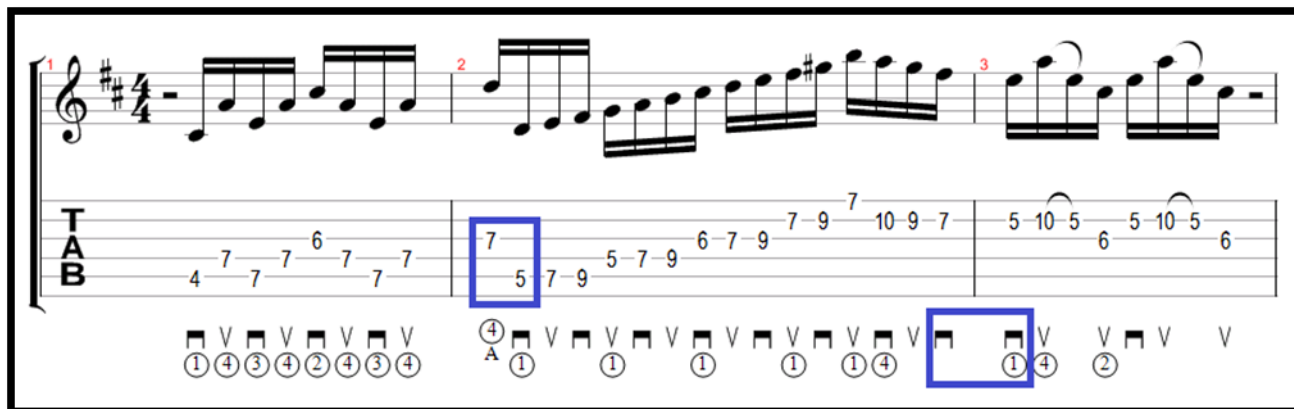
Si la melodía se la tomara sin su contexto, esta sería la solución más lógica.



Pero ya poniéndola en contexto, el salto de octava resulta un gran problema, puesto que la frase exige ser tocada a gran velocidad, y en esta situación el salto de cuerda usando golpe alternado no resulta eficiente. Sumado a ello, el salto de tercera remarcado de azul, rompe necesariamente el patrón de tres notas por cuerda, de manera que complica el fraseo del golpe alternado, aun cuando este inconveniente no sea tan grave.



Para solventar el salto de octava se debe usar crosspicking e inmediatamente usar economy picking para ejecutar la escala ascendente, esta solución resulta perfecta puesto que el salto de tercera de más adelante, inicia convenientemente con un golpe descendente, lo que permite continuar la frase con golpe alternado de tal manera que se une perfectamente al siguiente compás, algo que no sucedería si combináramos el crosspicking con el golpe alternado de la siguiente manera.



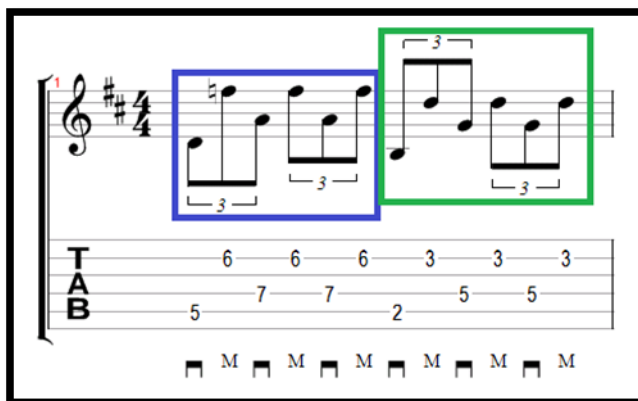
Como se puede notar en el segundo recuadro azul, tenemos que el movimiento de la vitela tendría que realizar dos movimientos de vitela descendente, algo imposible es esta situación, obligándonos a iniciar el tercer compás con un golpe ascendente, que no resulta tan conveniente pues rompería el patrón de dicho compás. Si comparamos ambas soluciones resulta indudablemente ser mejor la solución de economy picking.

3.5 Crosspicking.

El crosspicking resulta siempre eficiente cuando la melodía tiene saltos melódicos superiores a una séptima, e incluso menores dependiendo la situación. A continuación,

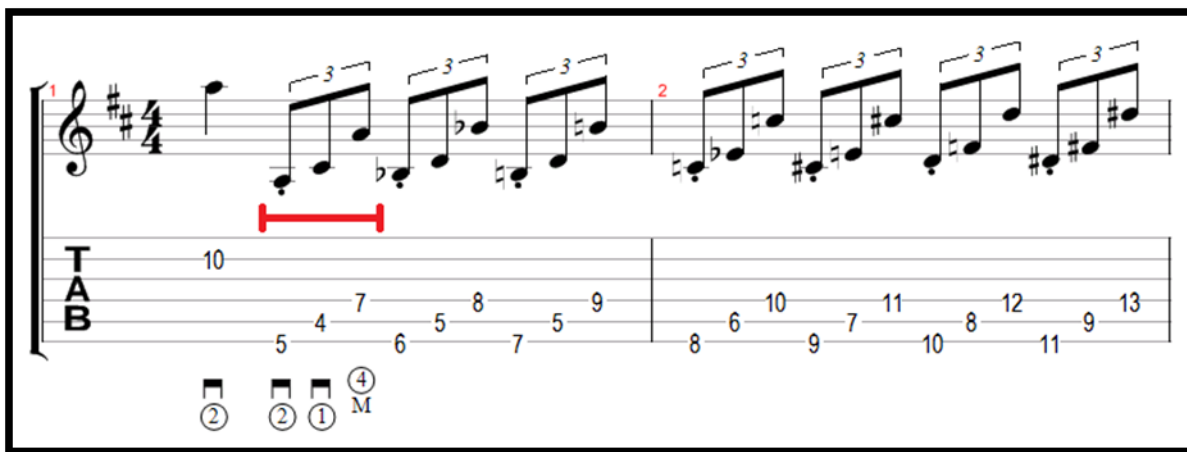
dos ejemplos de dichos casos en donde no cabe duda el uso de esta técnica, puesto que no hay ninguna otra forma eficiente de ejecutarlas.

Esta frase pertenece al compás 158 del primer movimiento de la obra.

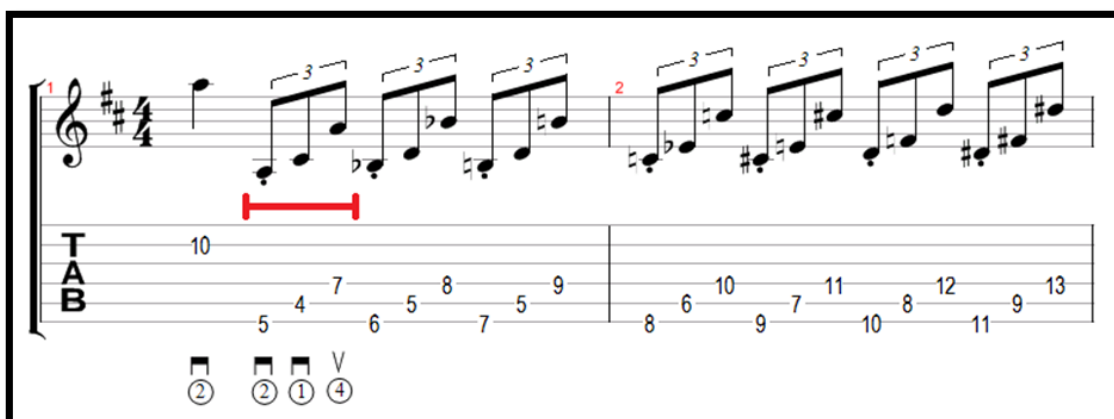


Como se puede notar, los saltos melódicos de la primera agrupación son muy grandes, siendo el primero de una décima y el segundo de una sexta. Aun existiendo la posibilidad de resolver este primer intervalo con tapping, nos encontramos más adelante con un gran problema al unir las dos agrupaciones, puesto que el salto que las distancia es de una trecena, haciéndola muy complicada de ejecutar. Usar golpe alternado en toda la frase podría ser factible a una velocidad moderada, pero siendo menester ejecutarla a gran velocidad resulta totalmente ineficiente. Es pues así el crosspicking, la única forma de resolverla.

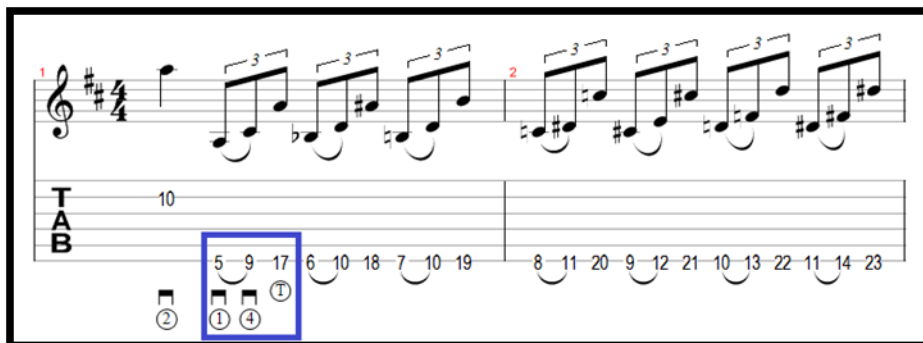
La siguiente frase pertenece al compás 357 del primer movimiento de la obra.



Presenta un único patrón melódico conformado por un salto de tercera y sexta, de manera que asciende cromáticamente durante varias ocasiones. Este ejemplo es más flexible que el anterior, puesto que aplicar sweep picking es perfectamente posible, pero no tan eficiente a la velocidad necesaria.



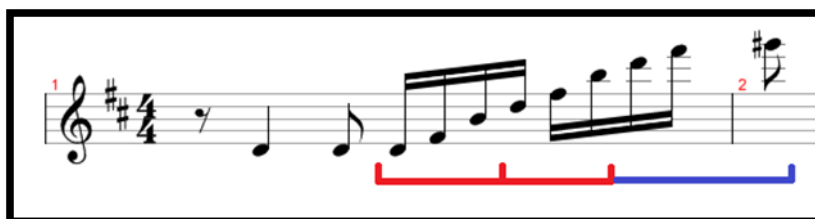
La posibilidad de aplicar tapping se ve eliminada totalmente, debido a que la melodía exige pizzicatos al inicio de cada patrón melódico. Sin embargo, si ese no fuera el caso, la solución sería de la siguiente forma



Que después de todo sigue siendo ineficiente, puesto que el cambio de posición de las dos manos resulta algo complejo y teniendo un límite en el traste 24 (sin mencionar que muchas guitarras llegan hasta el traste 22), donde obligatoriamente se debe cambiar de cuerda, puesto que, si bien no se ha presentado el siguiente compás, en realidad el patrón prosigue seis compases más, hasta llegar al Fa# 5, de manera que se rompe estrepitosamente el patrón de digitación aplicado hasta ese momento.

3.6 Tapping.

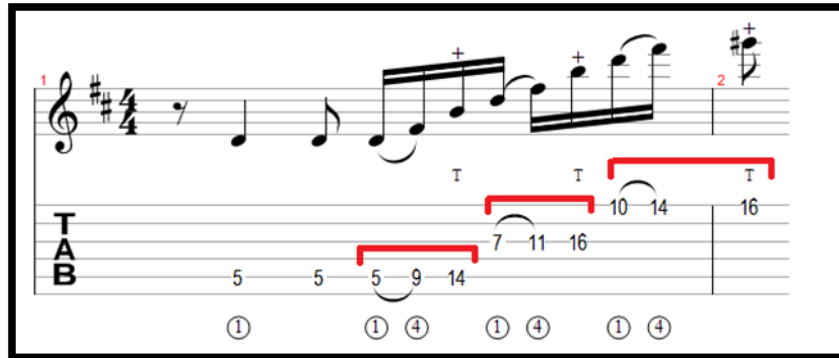
La siguiente frase pertenece al compás 172 del primer movimiento de la obra.



Remarcado de color rojo tenemos el arpeggio ascendente de Si menor en su primera inversión. Mientras remarcado de color azul tenemos la continuación del mismo arpeggio, pero con el final sobre la nota Sol#.

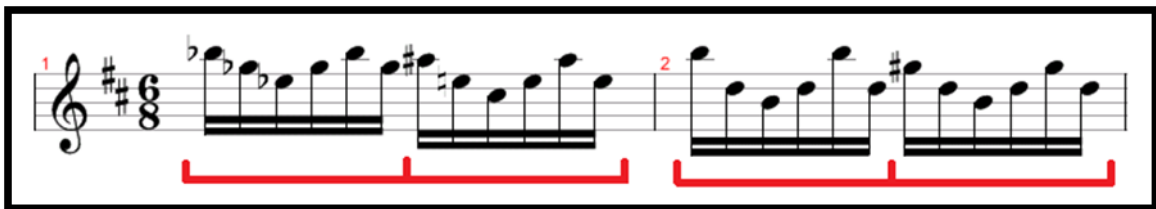
Otra solución bastante buena es aplicando economy picking. Para ello se divide a la frase en tres secciones, de manera que la distribución de cuerdas se mantiene simétrica en cada posición de la siguiente manera.

Esta solución resulta incluso más eficiente que la anterior, pues su patrón de digitación al ser más simétrica, requiere menos habilidad para ejecutarlo a una gran velocidad. Finalmente podemos probar una tercera solución aplicando tapping. Del mismo modo que la solución anterior debemos dividirla en tres secciones agrupando tres notas por cuerda.



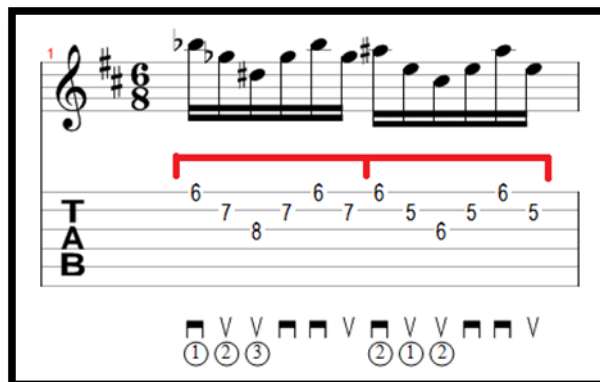
Esta solución resulta tan eficiente como las demás, y en este punto, considerando la velocidad a la que se necesita ejecutar la frase, sería esta y la segunda solución las más indicadas. Y ya haciendo una comparación entre estas dos alternativas, resulta que la solución con tapping es la que permite llegar a una mayor velocidad con un menor esfuerzo.

La siguiente frase pertenece al compás 75 del tercer movimiento de la obra.

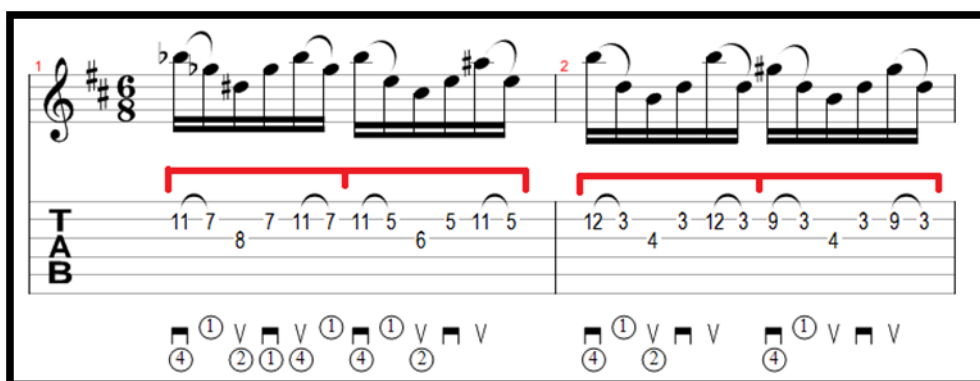


La frase posee un solo patrón melódico aplicado a diferentes intervallos, donde se pueden distinguir cuatro secciones delimitadas por un arpeggio diferente. El primero es un arpeggio de Mib menor, el segundo La# disminuido, el tercero Si5 (sin el tercer grado) y el último es un Sol# disminuido.

En este caso una solución con sweep picking resulta totalmente ineficiente, puesto que el patrón melódico, a pesar de estar formado por tercetas, no facilita una distribución de notas adecuada, obligando a un muy incómodo cambio de posición entre cada patrón.

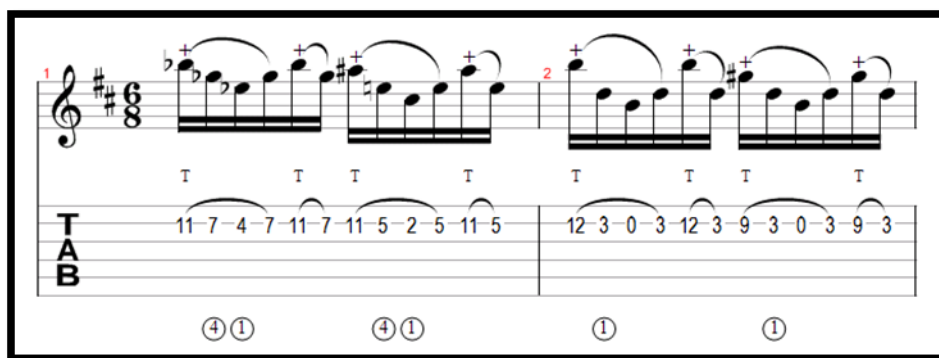


Otra solución sería aplicando golpe alternado y sweep picking de la siguiente manera.



Esta solución es un claro ejemplo de la importancia que tiene el contexto de la frase al momento de elegir una digitación. En este caso la solución resulta muy eficiente para la primera agrupación, pero es desde la segunda donde se empieza a hacer poco práctica, y ya para la tercera se hace imposible. El tercer y cuarto patrón exige extender los dedos más allá de lo posible de tal manera que entorpecen totalmente el fraseo.

La única manera de solucionar el gran intervalo que presenta la tercera agrupación es aplicando tapping. Esta solución resulta ser muy eficiente y cómoda, y a pesar de ser la única solución viable, resulta perfecta.



3.7 Conclusión.

En este capítulo se han analizado algunas frases de la obra, profundizando en el proceso que se sigue para llegar a la adaptación final. Cada uno de estos ejemplos son muestras evidentes de que, para realizar la labor de adaptación, se requiere de un conocimiento pleno de las posibilidades técnicas que tiene el instrumento, siendo necesaria cierta experiencia para escoger adecuadamente la mejor solución de entre varias opciones. Usualmente con la práctica se desarrolla cierta intuición para resolver las frases, de manera que muchas de ellas no resultan un gran problema, y en realidad no se aplican todas las técnicas en cada frase con el fin de ver cuál es mejor, si no que con una primera vista se puede tener una idea clara de que técnica aplicar.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Este trabajo ha pretendido con mayor fuerza el acercar a la música académica hacia la guitarra eléctrica, un instrumento que, si bien es mayormente usado en la música popular, posee gran versatilidad, y como se ha demostrado en este trabajo, su técnica se puede adaptar plenamente a obras académicas de otros instrumentos. Con ello se anima a redescubrir obras académicas tales como: estudios, conciertos, sonatas, fugas etc. de cualquier otro instrumento y a explorar las posibilidades técnicas resultantes desde una perspectiva, sumando así interesantes propuestas para el repertorio musical de la guitarra eléctrica.

Si bien el resultado más importante de este trabajo ha sido la adaptación del Concierto, dada la complejidad de la obra, a priori, no todos los músicos podrán sacarle el mayor provecho al trabajo, puesto que este provecho reside precisamente en analizarlo y ejecutarlo. Por ello importante señalar otros resultados secundarios del trabajo que también resultan provechosos para músicos no tan familiarizados con la guitarra eléctrica.

La creación del compendio metodológico y el video tutorial está dirigido precisamente a los músicos que desconocen total o parcialmente la técnica del instrumento. Es una guía que los acercara a los conceptos técnicos que dominan al instrumento, antes de que ellos pasen a estudiar la adaptación del concierto en sí mismo. Esta guía, además, puede ser usada por profesores como material de enseñanza, que no necesariamente estén relacionados a la ejecución del concierto para violín y orquesta de Beethoven.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes de internet:

- Aguilar Fernández, N. (Enero de 2008). *Filomusica*. Recuperado el 18 de Junio de 2016, de Filomusica: <http://www.filomusica.com/filo87/analisis.html>
- Barrera, L. (2004). *Ludwing Van Beethoven Concierto para violín y orquesta en re mayor, opus 61*. Madrid, España: Círculo Digital. Recuperado el 8 de Noviembre de 2016
- Chapman, R. (1993). *Guía completa del guitarista*. (L. Henderson, K. John, Edits., J. M. Ibeas, & A. Resines, Trans.) México, D.F., México: Diana S.A. Recuperado el 20 de Octubre de 2016
- Chappell, J. (1992). *Metodo de guitarra Heavy Metal*. (A. Huguet, Trad.) Barcelona: Music Distribución S.A. Recuperado el 22 de Septiembre de 2016
- Classical.com. (2017). *Classical.com*. Recuperado el 25 de Febrero de 2018, de <http://www.classical.com/glossary/c>
- Dominguez, S. (1998). *Psicópatas del mástil* (Segunda ed.). Magallanes, España: Md. Ediciones. Recuperado el 24 de Febrero de 2017
- Grady, T. (Productor). (2015). *Albert Lee Lesson: Crosspicking (The Albert Lee Interview, Chapter 6)* [Película]. Estados Unidos. Recuperado el 23 de Febrero de 2017, de https://www.youtube.com/watch?v=0XjaUci7yPM&index=24&list=PLQXEjMNYjt2zKSI_uUVqqhsGVlr2nYWgg
- Grady, T. (Productor). (2015). *Eric Johnson Lesson: The Skip Fives Lick (Cascade, Chapter 22)* [Película]. Estados Unidos. Recuperado el 23 de Febrero de 2017, de https://www.youtube.com/watch?v=6CHyTfHdnuQ&index=15&list=PLQXEjMNYjt2zKSI_uUVqqhsGVlr2nYWgg
- Grady, T. (Dirección). (2015). *Guitar Anatomy: The Four Fundamental Movements Every Guitarist Should Know* [Película]. Estados Unidos. Recuperado el 22 de Febrero de 2017, de <https://www.youtube.com/watch?v=ApLGhye21R8>
- Grady, T. (Productor). (2015). *Pickslanting and Sweeping (The Marshall Harrison Interview, Chapter 1)* [Película]. Estados Unidos. Recuperado el 23 de Febrero de 2017, de <https://www.youtube.com/watch?v=zPt6-f7W1Co>
- Grady, T. (12 de Julio de 2015). *Troy Grady*. Recuperado el 24 de Diciembre de 2016, de <https://www.youtube.com/watch?v=KgUcG0aw72U>
- Grady, T. (Productor), & Grady, T. (Dirección). (2016). *Cracking the Code Episode 12: "Conquering the Scale"* [Película]. Estados Unidos. Recuperado el 23 de Febrero de 2017, de <https://www.youtube.com/watch?v=JZ3f4uhQLkA>

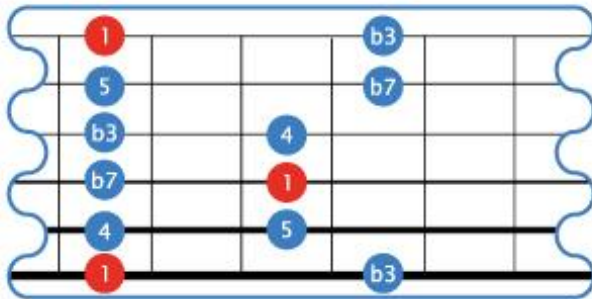


- Harlan, C. (2014). *aboutespanol*. Recuperado el 19 de Abril de 2018, de <https://www.aboutespanol.com/copla-2206517>
- Mayo, Á. F. (2004). La Obra. Concierto para violín y orquesta en re mayor, opus 61. En L. de la Barrera, *Ludwing Van Beethoven. Concierto para violín y orquesta en re mayor, opus 61*. (pág. 6). Madrid: Círculo Digital. Recuperado el 08 de Noviembre de 2016, de https://www.google.com.ec/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwi_4sXO34jTAhVB5iYKHUcfAAgQFggnMAI&url=http%3A%2F%2Fs0715cf718bffa740.jimcontent.com%2Fdownload%2Fversion%2F1356126537%2Fmodule%2F5160378363%2Fname%2FBeethoven%252
- Pérez Porto, J., & Gardey, A. (2011). *Definición.de*. Recuperado el 18 de Abril de 2018, de <https://definicion.de/copla/>
- Pérez Trujillo, D. (2011). *Pontificia Universidad Javeriana*. Recuperado el 15 de Enero de 2017, de <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/4569/tesis283.pdf?sequence=1>
- Robles, L. (s.f.). *Haciendomusica*. Recuperado el 2016, de Haciendomusica: <http://haciendomusica.com/Analisis/Tema%2003%20-%20Planteamiento%20General%20del%20Analisis.pdf>
- Spanish Oxford Living Dictionaries. (2018). *Spanish Oxford Living Dictionaries*. Recuperado el 19 de Abril de 2018, de <https://es.oxforddictionaries.com/definicion/estribillo>

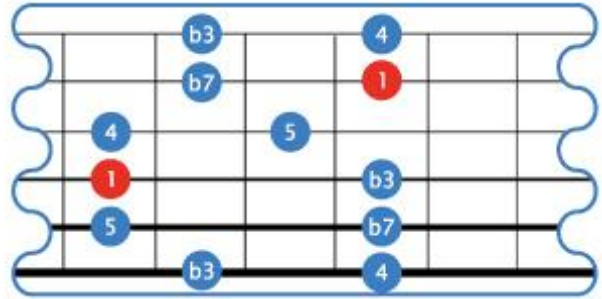
ANEXOS

Posiciones de la escala pentatónica menor

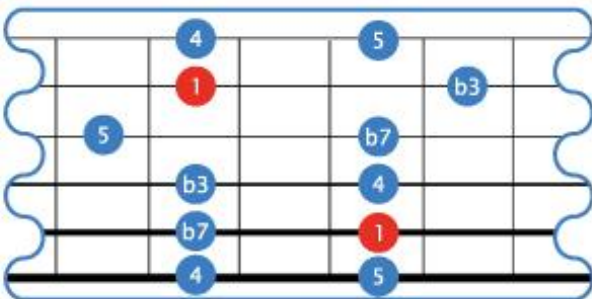
I Posición



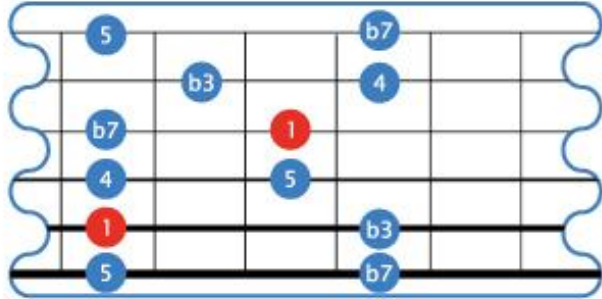
II Posición



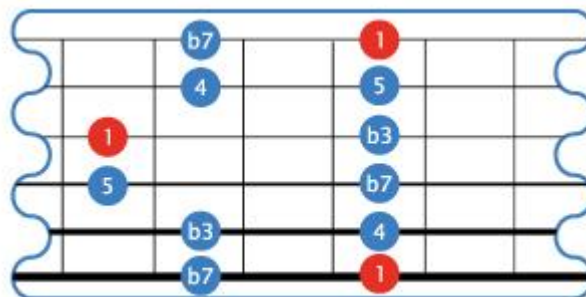
III Posición



IV Posición

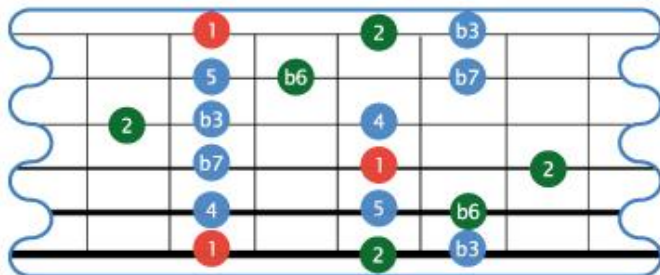


V Posición



Posiciones de la escala heptatónica menor

I Posición



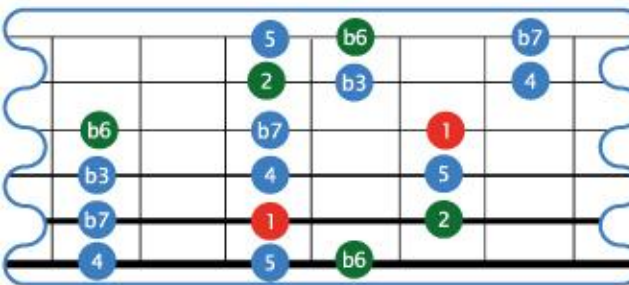
II Posición



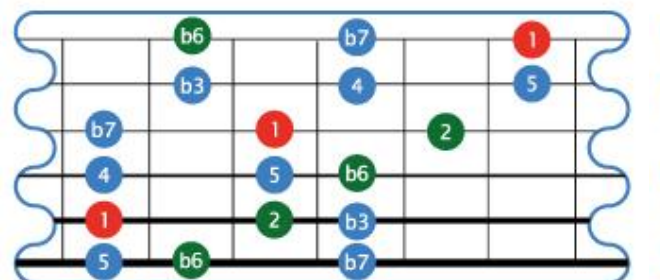
III Posición



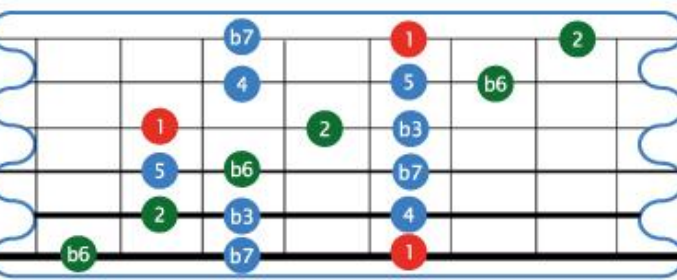
IV Posición



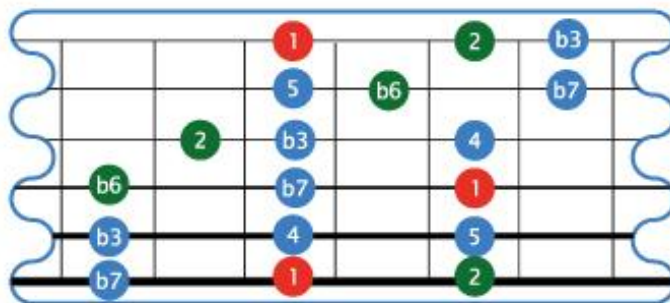
V Posición



VI Posición



VII Posición



Compendio Metodológico

DESCRIPCIÓN BREVE

Este compendio metodológico aborda varias técnicas de ejecución de la guitarra eléctrica, describiendo cada una y desarrollándolas con ejercicios. Además, este material está apoyado con un video tutorial que visualiza cada uno de los ejercicios.

Henry José Gómez Mejía

Universidad de Cuenca

2.4. Movimiento de la vitela

La vitela se mueve en dos dimensiones que funcionan simultáneamente y son complementarias. La primera dimensión es: abajo – arriba y la segunda es: adentro – afuera; de la que resultan las siguientes combinaciones: *abajo/adentro*, *abajo/afuera*, *arriba/adentro*, *arriba/afuera*, siendo complementarias entre si los movimientos *abajo/adentro* – *arriba/afuera* y *abajo/afuera* – *arriba/adentro* (Grady, Guitar Anatomy, 2015). La elección de una combinación u otra dependerá del pasaje musical que se va a ejecutar y de la dinámica que se pretende conseguir. La aplicación adecuada de uno de estos movimientos influirá directamente en la fluidez de la ejecución del pasaje.

1. Abajo/Adentro.



2. Arriba/Afuera.





3. Abajo/Afuera.



4. Arriba/Adentro.



- Abajo/adentro: este movimiento es adecuado cuando se toca sobre una cuerda superior para pasar a una inferior, en la que se necesita mantener el mismo movimiento (*abajo/adentro – abajo/X*). Este movimiento es el que permite mayor control de la dinámica.
- Arriba/adentro: este movimiento es adecuado cuando se toca sobre una cuerda inferior para pasar a una superior, en la que se necesita mantener el mismo movimiento (*arriba/adentro – arriba/X*).
- Abajo/afuera: este movimiento es adecuado cuando se desea pasar de una cuerda cualquiera, a otra superior o inferior, en la que se necesita cambiar el movimiento (*abajo/afuera – arriba/X*).
- Arriba/afuera: este movimiento es adecuado cuando se desea pasar de una cuerda cualquiera, hacia otra superior o inferior, en la que se necesita cambiar el movimiento (*arriba/afuera – abajo/X*). (Grady, Guitar Anatomy, 2015).

En la *Ilustración 1* el símbolo “” indica un golpe de vitela descendente, mientras que el símbolo “” indica un golpe de vitela ascendente. Encerrado en rojo se puede apreciar dos ejemplos del movimiento *arriba/afuera – abajo/adentro*, en el primer caso se pasa de una cuerda inferior a otra superior, mientras en el segundo, de una superior a otra inferior. Encerrado en azul se encuentra el movimiento *abajo/afuera – arriba/adentro*.

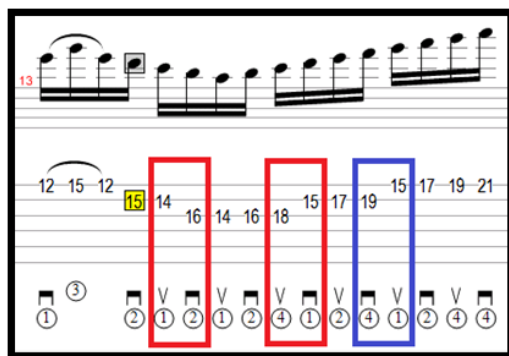


Ilustración 1

En la *Ilustración 2* se puede apreciar en rojo el movimiento *arriba/adentro – arriba* y en azul el movimiento *abajo/adentro – abajo*.

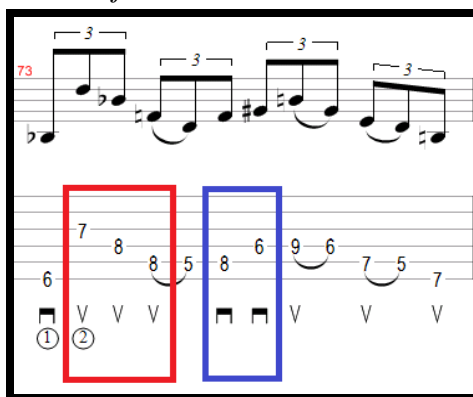


Ilustración 2

2.5. Digitación.

2.5.1. Distribución de notas por cuerda.

Este punto está muy relacionado con el movimiento de la vitela y el movimiento de la mano izquierda, debido a que, con la distribución adecuada de las notas que se asignan a cada cuerda, se puede controlar el último golpe que se dará con la vitela antes de pasar a otra cuerda, e igualmente se puede controlar movimientos innecesarios de la mano izquierda, pudiendo ejecutar frases completas realizando un mínimo de esfuerzo. La combinación adecuada de estas técnicas procura un movimiento fluido, lógico y cómodo, tanto de la vitela, como de la mano izquierda y sus dedos (Grady, Conquering the Scale, 2016).

- **Agrupaciones pares:** estas agrupaciones permiten cambiar de cuerda con el mismo movimiento de vitela con que se inició la frase. Si una agrupación de cuatro notas por cuerda inicia con el movimiento *abajo/adentro*, su cuarta nota tendrá el movimiento *arriba/afuera*, de manera que, cuando se cambie a la siguiente cuerda, la agrupación nuevamente iniciará con el movimiento *abajo/adentro*. En la *Ilustración 3* se puede apreciar un ejemplo de una agrupación de cuatro notas por cuerda donde se aplica el movimiento *abajo/adentro* en el primer golpe de cada cuerda.

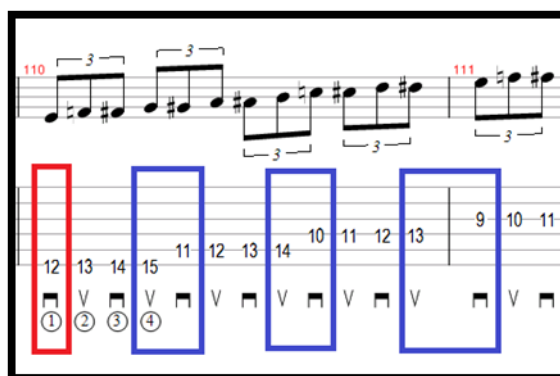


Ilustración 3

- **Agrupaciones impares:** estas agrupaciones obligan a cambiar la dirección de la última nota ejecutada con la vitela antes de cambiar de cuerda (*adentro o afuera*) para así facilitar el salto. Si una agrupación de tres notas por cuerda inicia con el movimiento *abajo/adentro*, su tercera nota tendrá que cambiar al movimiento *abajo/afuera* (en lugar de *abajo/adentro* como en las agrupaciones pares), de manera que, cuando se cambie a la siguiente cuerda, la agrupación iniciará con el movimiento *arriba/adentro*. Por otro lado, cuando la agrupación inicia con el movimiento *arriba/adentro* su tercera nota cambiará por el movimiento *arriba/afuera*, de manera que la siguiente cuerda iniciará con el movimiento *abajo/adentro*.

131

The image shows a musical exercise on a five-line staff. The notation consists of eighth notes and a quarter note, with a key signature of one sharp (F#). The exercise is divided into four measures, each with a specific fingering pattern indicated by numbers 4, 3, 2, and 1. The first measure is highlighted with a red box, the second with a blue box, the third with a red box, and the fourth with a blue box. The fingerings are as follows: Measure 1: 4, 3, 2, 1; Measure 2: 4, 3, 2, 1; Measure 3: 4, 3, 2, 1; Measure 4: 4, 3, 2, 1. The exercise is labeled '131' in the top left corner.

The first staff of music begins with a piano (*p*) dynamic marking. It contains a sequence of eighth notes. Red boxes highlight the following groups of notes: the first two notes (F4 and G4), the next two notes (A4 and B4), the next two notes (C5 and D5), and the final two notes (E5 and F5).

A musical score on a five-line staff. The notation includes a dynamic marking *f* (forte) at the beginning. The notes are grouped into several measures. Three overlapping red rectangular boxes are drawn over the first three measures, highlighting specific segments of the melody. The first box covers the first measure, the second box covers the first and second measures, and the third box covers the second and third measures.

Página 106

El siguiente patrón pertenece al compás 116 de la parte del violín solista, está conformado por cuatro notas en grado conjunto donde primero asciende una segunda y seguidamente desciende tres.

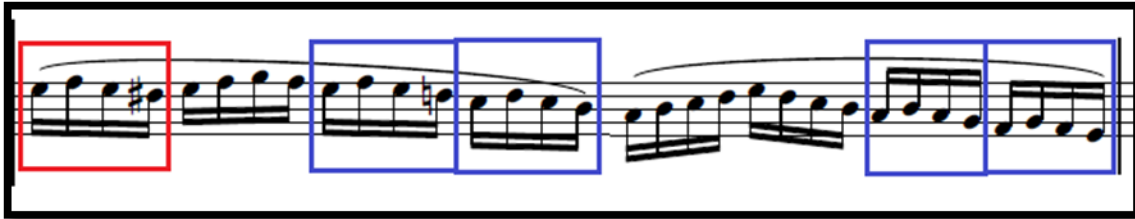


Ilustración 7

Los patrones melódicos no necesariamente pueden estar seguidos uno después de otro. A lo igual que en el ejemplo anterior, pueden estar separados por una agrupación de notas diferentes e incluso un patrón diferente, que a su vez forman en conjunto la frase musical completa.

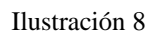
Patrón de la digitación: Son agrupaciones de notas musicales que se repiten simétricamente en diferentes áreas del diapason de la guitarra. Esta simetría está enfocada en la posición de la mano, en la forma en que las notas se distribuyen en los dedos, en la agrupación de notas por cada cuerda y en el movimiento de la vitela.

Ejemplos:

En la *Ilustración 8* se muestra encerrado en el recuadro rojo el *patrón melódico* de la frase, el cual asciende una tercera desde su nota raíz (La) a razón de una segunda ascendente por repetición durante diez notas. Seguido a eso inicia nuevamente el patrón desde la quinta descendente (Do) durante seis notas.

El *patrón de la digitación* se ha separado en dos secciones, donde cada una está encerrada en un recuadro azul de la tablatura. A continuación, se presentan las simetrías que se dan en los patrones de digitación.

- Para ejecutar la frase completa es necesario que el dedo índice (1) de la mano izquierda se posicione sobre el segundo traste de la guitarra. Esta posición le permite a cada dedo ocupar un mismo traste de cada cuerda sin necesidad de mover la mano. Esto da lugar a la primera simetría.
- Los números encerrados en círculos representan los dedos de la mano izquierda que se deben usar para ejecutar cada nota. De este modo se mantienen los dedos 3 y 1 para presionar los trastes 4 y 2 respectivamente, durante todo el compás. Dando lugar a una segunda simetría.
- El primer movimiento de la vitela es *abajo/afuera*, en la cuarta y quinta nota cambian a *arriba/afuera* y *abajo/afuera* respectivamente, este patrón se repite nuevamente desde la séptima y decimotercera nota. Dando lugar a una tercera simetría.



- Ilustración 9

Página 108

- La mano tiene tres posiciones. La primera con el dedo 3 en el traste 15, el segundo con el dedo 1 en el traste 13 y por último el tercero con el dedo 1 en el traste 12.
- Toda la frase mantiene el movimiento de vitela *abajo/adentro – arriba/afuera*.
- En la sección encerrada en rojo la digitación de los dedos de la mano izquierda realiza el patrón (3 – 1 – 2) - (3 – 1 – 2) y el movimiento de la vitela es (abajo – abajo – arriba) - (abajo – abajo – arriba).
- En las secciones encerradas en azul se mantiene el patrón de la sección roja agregándose un ligado de tres notas por grados conjuntos y tres notas tocadas con un movimiento alternado de la vitela.

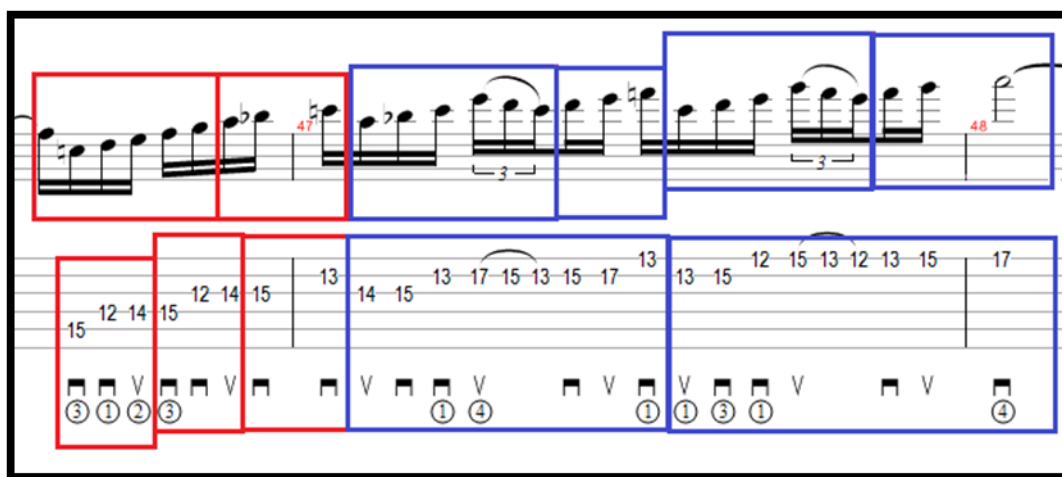


Ilustración 10

2.6. Técnicas de Fraseo.

2.6.1. Golpe alternado

Es la técnica en la que se golpea la cuerda alternadamente de *abajo* hacia *arriba* o de *arriba* hacia *abajo* usando la vitela. El éxito de esta técnica está en combinar las técnicas del movimiento de la vitela con la agrupación de notas por cuerda que serán explicadas a continuación.

Agrupaciones pares.

Dos notas por cuerda.

En estas agrupaciones, los golpes de la vitela pueden usar cualquiera de las dos combinaciones del movimiento de la mano derecha (*abajo/adentro – arriba/afuera* o *abajo/afuera – arriba/adentro*) dependiendo del último golpe que la vitela da antes de cambiar de cuerda.

Los siguientes ejercicios pretenden servir únicamente de ejemplos de cómo funciona la técnica del movimiento alternado de la mano derecha, más se anima al lector a aplicar esta técnica en diferentes patrones melódicos y de digitación, con cualesquier intervalo o ritmo, en cualquier área del diapason. Además, los mismos patrones

melódicos pueden convertirse en agrupaciones de cuatro y seis notas por cuerda al ser duplicados o triplicados.

Ejercicio 1.1: Los siguientes ejercicios usan la primera posición de la escala pentatónica de La menor, donde el primer golpe de vitela es hacia abajo. Al ser agrupaciones pares, el movimiento de la mano derecha se mantiene: *abajo/adentro* – *arriba/afuera*. Los dedos 1, 2, 3 y 4 deben presionar los trastes 5, 6, 7 y 8 respectivamente. El ejercicio debe ser repetido varias veces a gusto.



Diagrama musical para el Ejercicio 1.1. Se muestra una partitura en sol mayor, 4/4, con una escala pentatónica de La menor (A, B, C, D, E) en la mano derecha. La mano izquierda utiliza la técnica de digitación 8-5, 8-5, 8-5, 8-5. Debajo de la partitura se indica la digitación de los dedos: 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1.

Ejercicio 1.2: Variación en la digitación del ejercicio anterior.

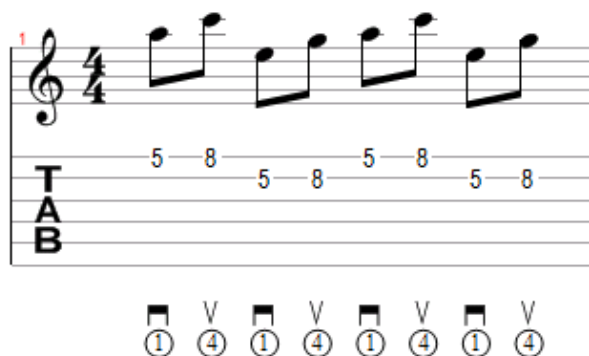


Diagrama musical para el Ejercicio 1.2. Se muestra una partitura en sol mayor, 4/4, con una escala pentatónica de La menor (A, B, C, D, E) en la mano derecha. La mano izquierda utiliza la técnica de digitación 5-8, 5-8, 5-8, 5-8. Debajo de la partitura se indica la digitación de los dedos: 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4.

Ejercicio 1.3: Variación del ejercicio 1.1 en la que se aplica el mismo patrón en diferentes cuerdas.

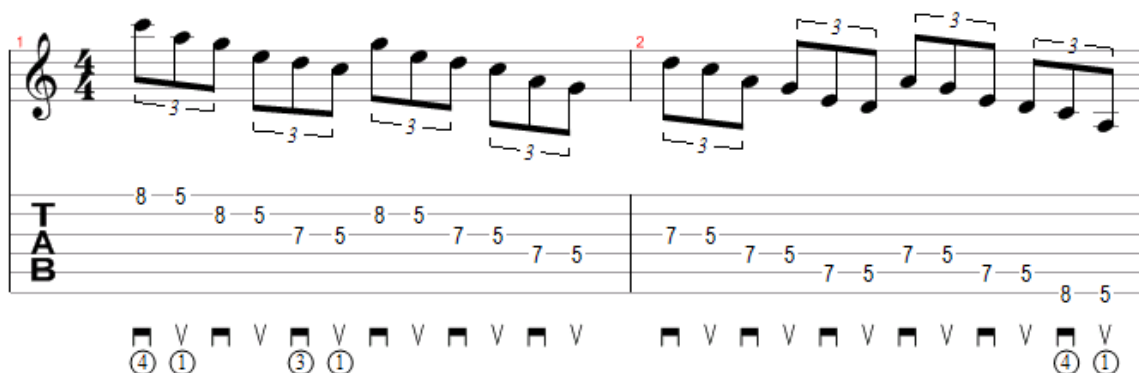
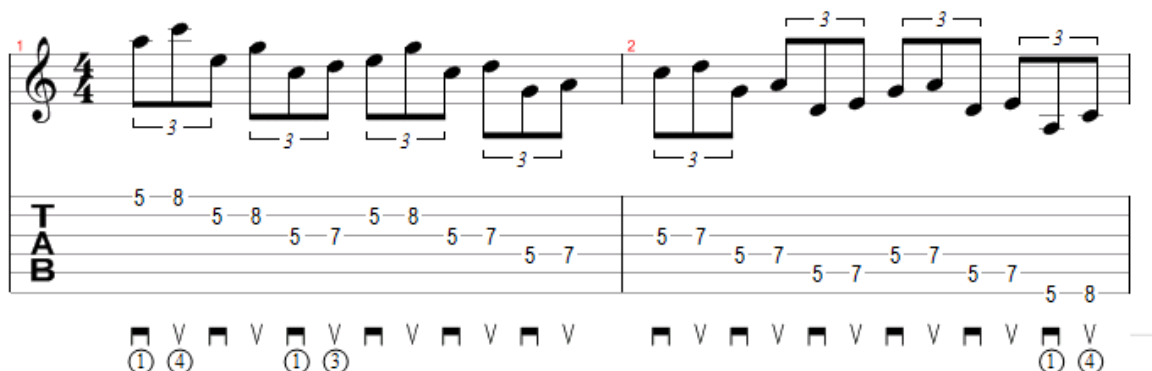
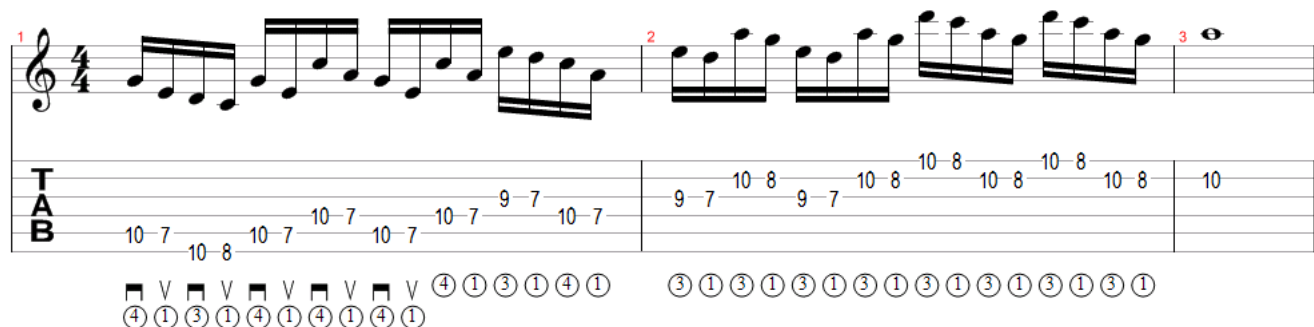


Diagrama musical para el Ejercicio 1.3. Se muestra una partitura en sol mayor, 4/4, con una escala pentatónica de La menor (A, B, C, D, E) en la mano derecha. La mano izquierda utiliza la técnica de digitación 8-5, 8-5, 7-5, 8-5, 7-5, 7-5, 7-5, 8-5. Debajo de la partitura se indica la digitación de los dedos: 4, 1, 3, 1, 4, 1, 4, 1.

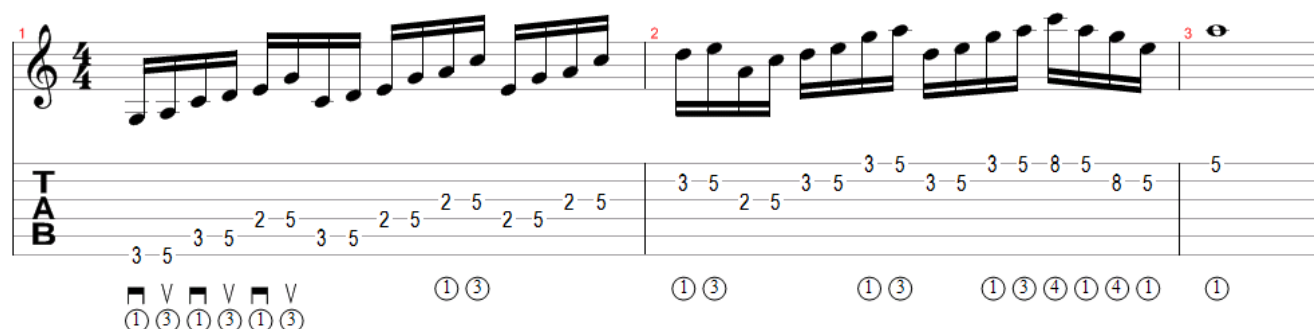
Ejercicio 1.4: Variación consecuente de la combinación de los ejercicios 1.2 y 1.3.



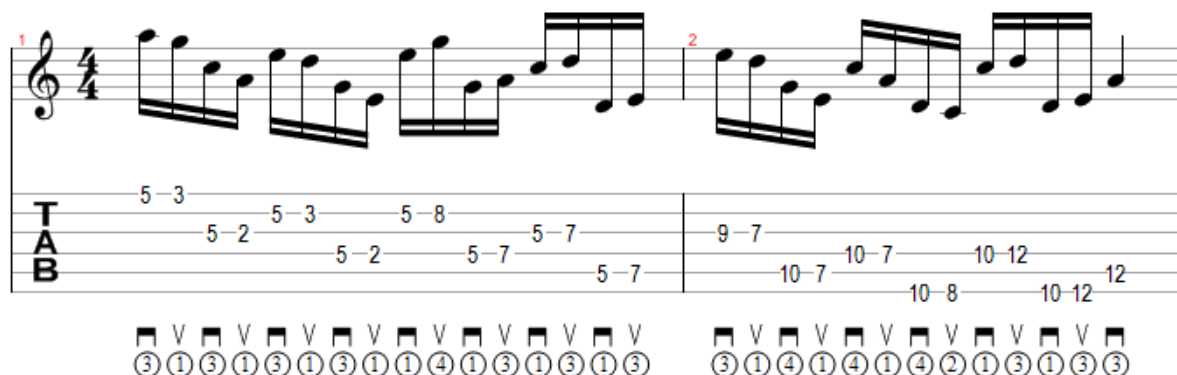
Ejercicio 1.5: Variación descendente del ejercicio 1.3 aplicada a la II posición de la escala pentatónica de La menor. Nótese el cambio de digitación. Como ya se mencionó anteriormente, este patrón de golpe alternado puede ser aplicado a cualquier combinación rítmica, melódica o de digitación y deben ser repetidos a gusto.



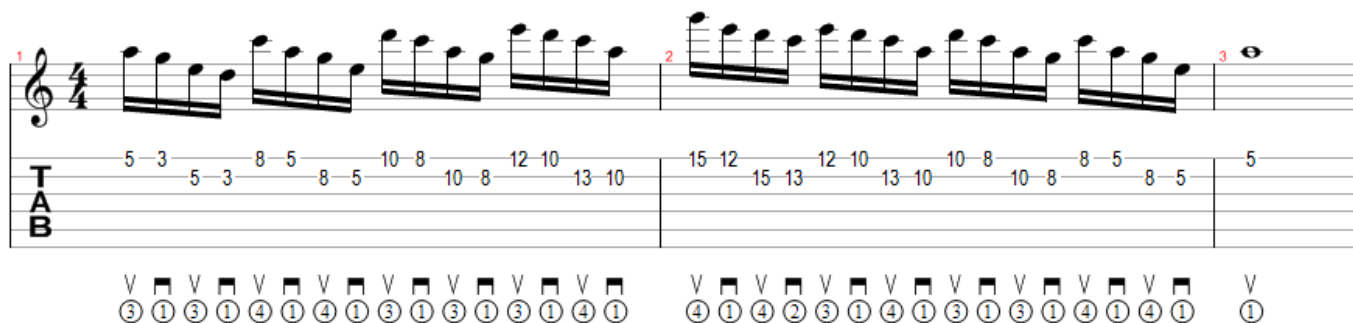
Ejercicio 1.6: Variación descendente del ejercicio 1.5 aplicada a la V posición de la escala pentatónica de La menor.



Ejercicio 1.7: Esta variación reúne a todos los ejercicios anteriores, agregando además saltos de cuerda y la III posición de la escala pentatónica de La menor.

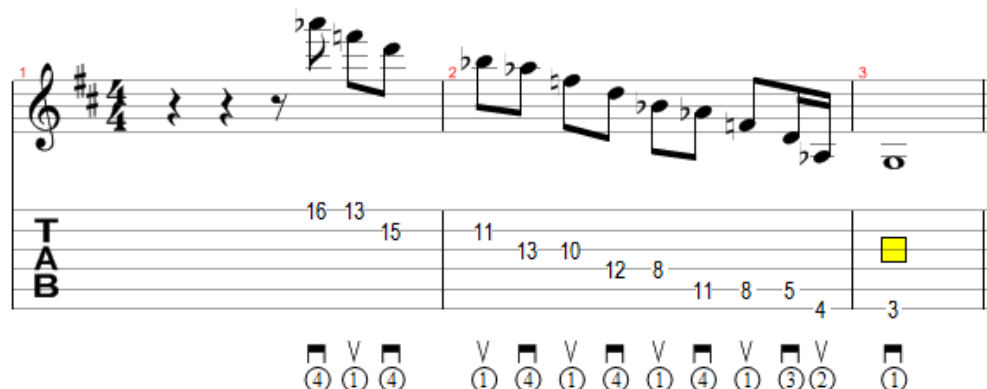


Ejercicio 1.8: Los siguientes ejercicios usan la segunda combinación de movimiento de la vitela (*abajo/afuera – arriba/adentro*) puesto que el segundo golpe es hacia abajo. Particularmente en este ejercicio agregamos la IV posición de la escala pentatónica de La menor y usamos el patrón melódico expuesto en el ejercicio 1.1. Del mismo modo podemos aplicar la segunda combinación de movimiento de vitela a todos los ejercicios antes expuestos (y crear más variaciones por supuesto).



Como se puede ver existe una gran diversidad de combinaciones y permutaciones que podemos crear a partir de un mismo patrón. Sin embargo, el verdadero trabajo artístico está en la creación de las melodías y sus desarrollos, los cuales dependen enteramente de la creatividad del compositor. Estos ejercicios únicamente pretenden demostrar los principios teóricos detrás de las técnicas, para más adelante aplicarlas en frases musicales de la obra, con la finalidad de conseguir una ejecución eficaz, factible y práctica.

Ejercicio 1.9: Como muestra de ello está la siguiente frase de los compases 337 al 339 del primer movimiento de la obra, donde se aplica el golpe alternado en agrupaciones de dos notas por cuerda, pero con un sentido melódico completo.



The musical score for Exercise 1.9 consists of three measures (337-339) in 4/4 time, key of D major. The notation includes a treble clef staff and a guitar tablature (TAB) staff. The TAB staff shows fingerings (1-4) and bowing directions (V for upbow, ^ for downbow). A yellow square highlights the final measure of the exercise.

Cuatro y seis notas por cuerda.

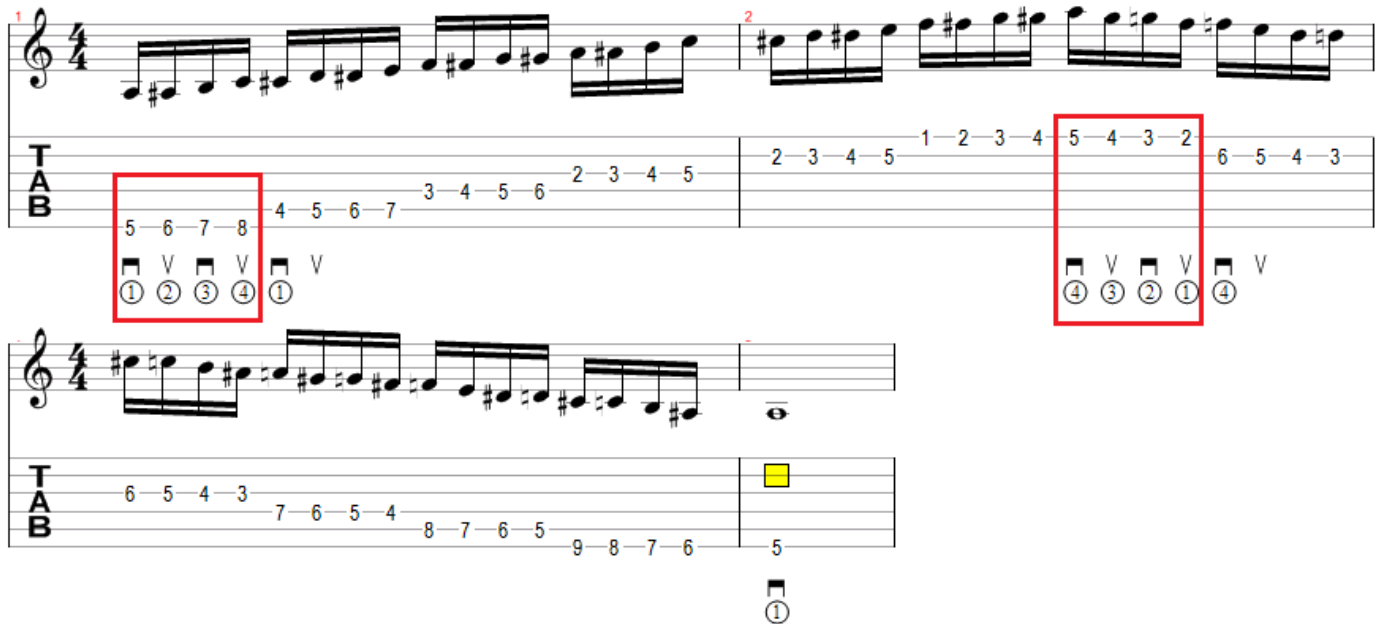
Las agrupaciones pares superiores a dos notas por cuerda comparten el mismo principio de las de dos notas por cuerda, con la diferencia de que los saltos de cuerda, al estar distanciados por más notas, resultan más cómodas de ejecutar puesto que la gran dificultad de esta técnica está precisamente en pasar de cuerda limpiamente.

Los siguientes ejercicios usan la escala de La menor relativa de Do mayor. Al ser agrupaciones pares, el movimiento de la mano derecha se mantiene: *abajo/adentro* – *arriba/afuera* o viceversa (*abajo/afuera* – *arriba/adentro*), y aunque han sido escritos únicamente de la primera forma deben ser practicadas de ambas maneras.

Todos los patrones melódicos y de digitación expuestos a continuación pueden adaptarse a otras combinaciones y permutaciones, sin embargo, solo se presentan las que resultan prácticas para la ejecución de la obra.

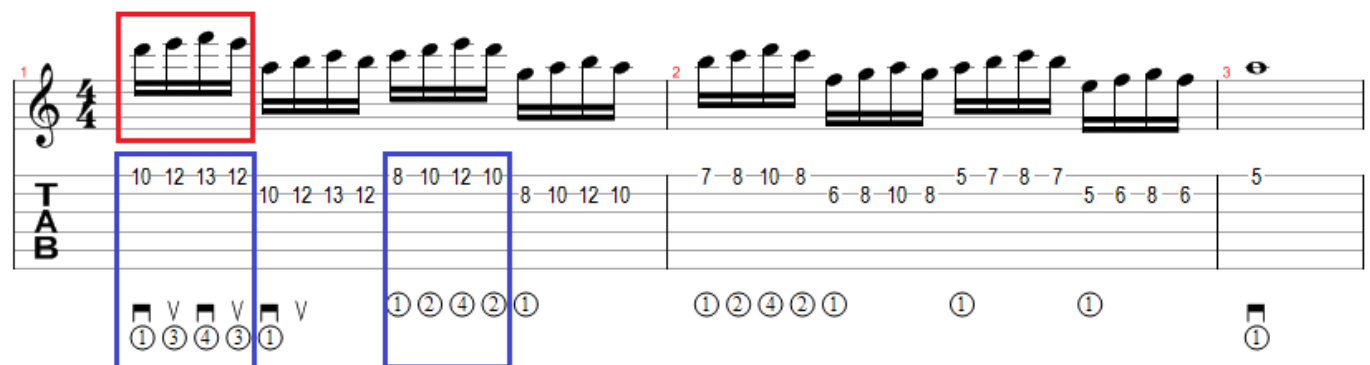
Las agrupaciones de tres notas por cuerda (impares) al ser duplicadas pueden convertirse en patrones de seis notas por cuerda (pares), más en los siguientes ejercicios solo se aplicarán patrones de seis notas que no derivan de las de tres notas, los cuales serán tratados más adelante.

Ejercicio 1.10: Aquí se presenta un patrón de cuatro notas en la escala cromática ascendente y descendente. El patrón de la digitación se muestra encerrado en el recuadro rojo.



The image shows a musical score for a chromatic scale exercise in 4/4 time. The first system contains two measures. The first measure is an ascending chromatic scale from C4 to G4, and the second is a descending chromatic scale from G4 to C4. The TAB part below shows the fret numbers for each note. The fingering for the ascending scale is 1-2-3-4 for the first four notes and 1 for the last note. The fingering for the descending scale is 4-3-2-1 for the first four notes and 4 for the last note. The second system shows a continuation of the descending scale from G4 to C4, with a yellow square indicating a string change at the end. The TAB part shows the fret numbers for each note, and the fingering is 1 for the final note.

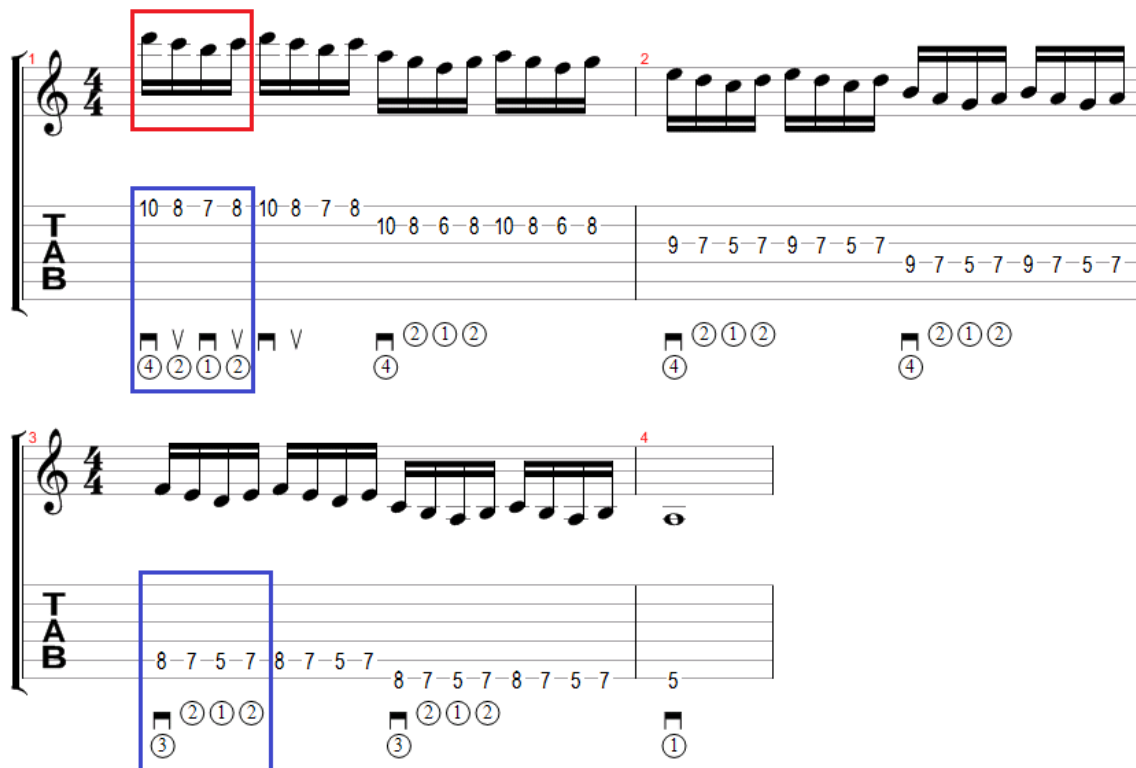
Ejercicio 1.11: Aquí se presenta un patrón melódico de cuatro notas en la escala menor de La, que a su vez tiene dos variaciones en la digitación: 1, 3, 4, 3 y 1, 2, 4, 2. El patrón puede ser repetido varias veces antes de pasar de cuerda, más se lo ha escrito una sola vez por posición. El patrón melódico se muestra encerrado en el recuadro rojo y los de digitación en azul.



The image shows a musical score for a melodic pattern exercise in 4/4 time. The first system contains three measures. The first measure is a melodic pattern of four notes (A4, B4, C5, B4) enclosed in a red box. The second measure is a continuation of the pattern (A4, B4, C5, B4). The third measure is a continuation of the pattern (A4, B4, C5, B4). The TAB part below shows the fret numbers for each note. The fingering for the first measure is 1-3-4-3, and for the second measure is 1-2-4-2. The third measure has a fingering of 1-2-4-2. The second system shows a continuation of the pattern from the second measure, with a yellow square indicating a string change at the end. The TAB part shows the fret numbers for each note, and the fingering is 1 for the final note.

Ejercicio 1.12: Este ejercicio presenta una variación en el patrón melódico del ejercicio 1.10, consecuentemente la digitación también cambia (4, 2, 1, 2 o 3, 2, 1, 2) más las posiciones son las mismas.

El patrón melódico se muestra encerrado en el recuadro rojo y los de digitación en azul.



The image displays a musical score for Exercise 1.12, consisting of two systems of music and guitar tablature (TAB).

System 1:

- Melody:** A treble clef staff in 4/4 time. The first measure (marked with a red '1') contains a melodic pattern highlighted by a red box. The second measure (marked with a red '2') continues the pattern. The melody consists of eighth notes.
- TAB:** A six-line staff showing fret numbers. The first measure (marked with a blue box) contains the sequence 10-8-7-8, with a blue box highlighting the first four frets. The second measure contains 10-8-7-8. The third measure contains 10-8-6-8-10-8-6-8. The fourth measure contains 9-7-5-7-9-7-5-7. The fifth measure contains 9-7-5-7-9-7-5-7.
- Digitation:** Below the TAB staff, fingerings are indicated. The first measure (marked with a blue box) shows a blue box around the first four frets with fingerings ④, ②, ①, ②. The second measure shows a blue box around the first fret with fingering ④. The third measure shows a blue box around the first fret with fingerings ②, ①, ②. The fourth measure shows a blue box around the first fret with fingerings ②, ①, ②. The fifth measure shows a blue box around the first fret with fingerings ②, ①, ②.

System 2:

- Melody:** A treble clef staff in 4/4 time. The first measure (marked with a red '3') contains a melodic pattern highlighted by a red box. The second measure (marked with a red '4') continues the pattern. The melody consists of eighth notes.
- TAB:** A six-line staff showing fret numbers. The first measure (marked with a blue box) contains the sequence 8-7-5-7-8-7-5-7, with a blue box highlighting the first four frets. The second measure contains 8-7-5-7-8-7-5-7. The third measure contains 8-7-5-7-8-7-5-7. The fourth measure contains 5.
- Digitation:** Below the TAB staff, fingerings are indicated. The first measure (marked with a blue box) shows a blue box around the first four frets with fingerings ③, ②, ①, ②. The second measure shows a blue box around the first fret with fingerings ③, ②, ①, ②. The third measure shows a blue box around the first fret with fingerings ③, ②, ①, ②. The fourth measure shows a blue box around the first fret with fingering ①.

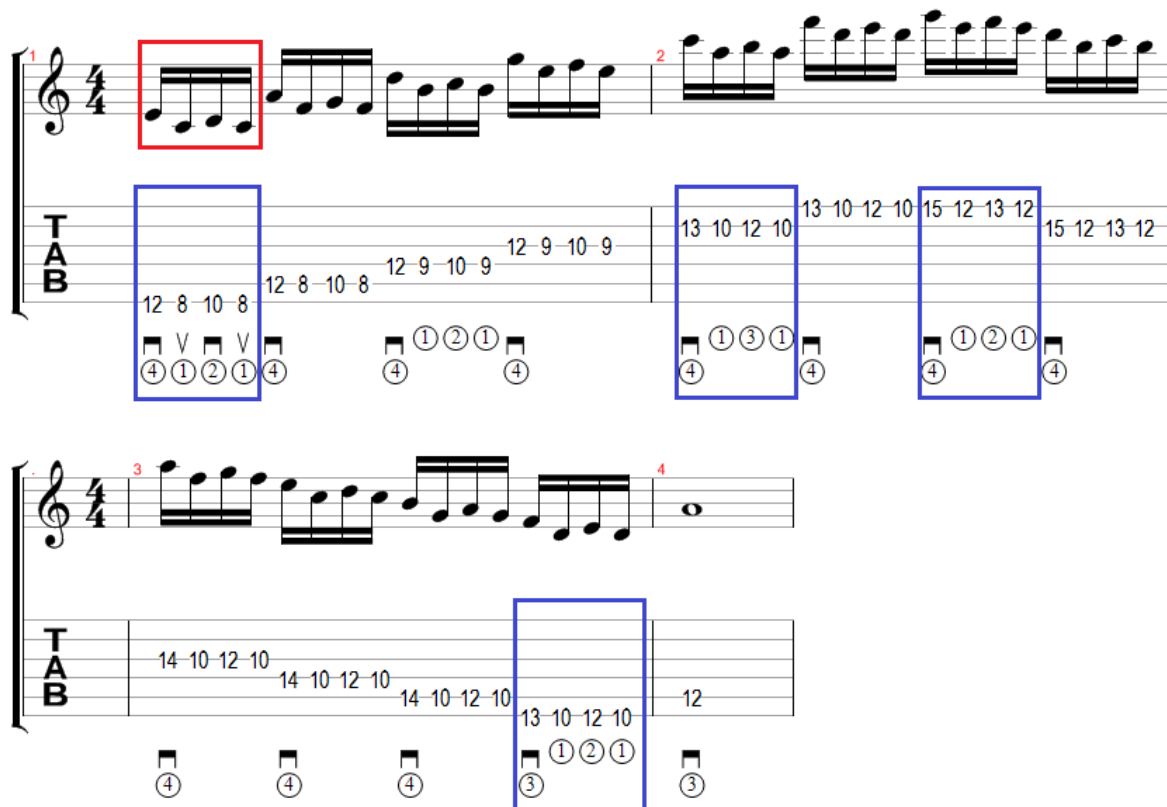
Ejercicio 1.13: Este ejercicio presenta un tercer patrón melódico de cuatro notas aplicando dos digitaciones (1, 4, 3, 4 o 1, 4, 2, 4). En la primera agrupación del cuarto compas (marrón) se escribe la digitación 1, 4, 3, 4 y no 1, 4, 2, 4 como podría resultar lógico, debido a que esta digitación reduce el movimiento de la mano izquierda al mínimo, otra solución sería 1, 4, 2, 4 en la primera agrupación, mientras 1, 3, 2, 3 en la segunda.

El patrón melódico se muestra encerrado en el recuadro rojo y los de digitación en azul.



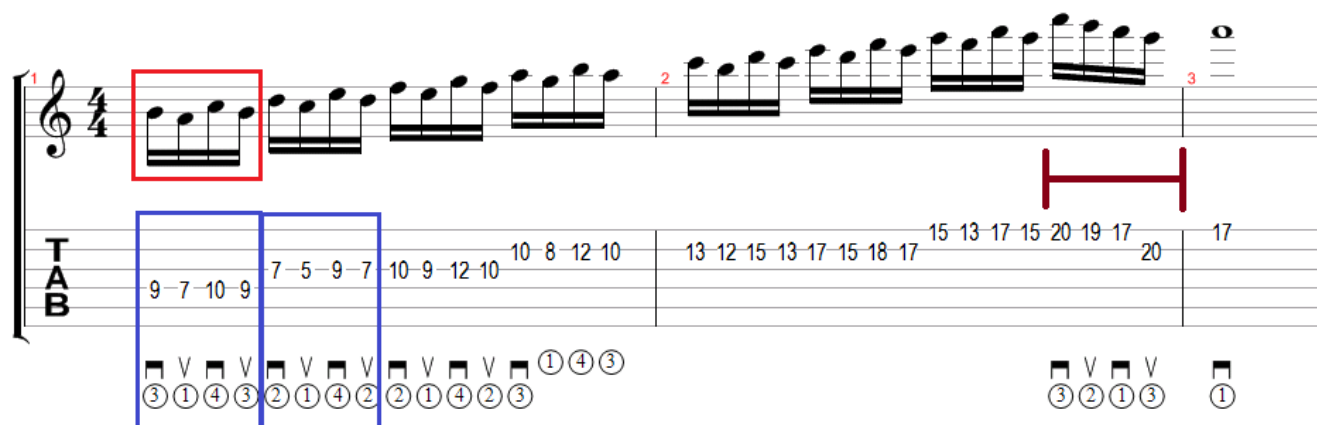
The image displays a musical score for guitar in 4/4 time, consisting of two systems of music. Each system includes a standard musical staff and a corresponding TAB (Tactical) staff. The first system shows measures 1 through 4, with a red box highlighting the first measure of the fourth measure (1, 4, 3, 4) and a blue box highlighting the first measure of the second measure (1, 4, 2, 4). The second system shows measures 5 through 8, with a red box highlighting the first measure of the fourth measure (1, 4, 3, 4) and a blue box highlighting the first measure of the second measure (1, 4, 2, 4). The TAB staff for the first system shows the following fret numbers: 5-8-7-8, 5-8-6-8, 7-10-8-10, 6-10-8-10, 8-12-10-12, 8-12-10-12, 10-13-12-13, 10-13-12-13. The TAB staff for the second system shows the following fret numbers: 12-15-13-15, 12-15-13-15, 13-17-15-17, 13-17-15-17, 15-19-17-19, 15-18-17-18, 17-20-19-20, 17-20-18-20, 17. The fingering (1, 4, 3, 4) is indicated in blue circles below the TAB staff for the first measure of the fourth measure in both systems.

Ejercicio 1.14: Este ejercicio presenta un cuarto patrón melódico de cuatro notas que aplica tres digitaciones distintas (4, 1, 2, 1; 4, 1, 3, 1 y 3, 1, 2, 1). El patrón melódico se muestra encerrado en el recuadro rojo y los de digitación en azul.



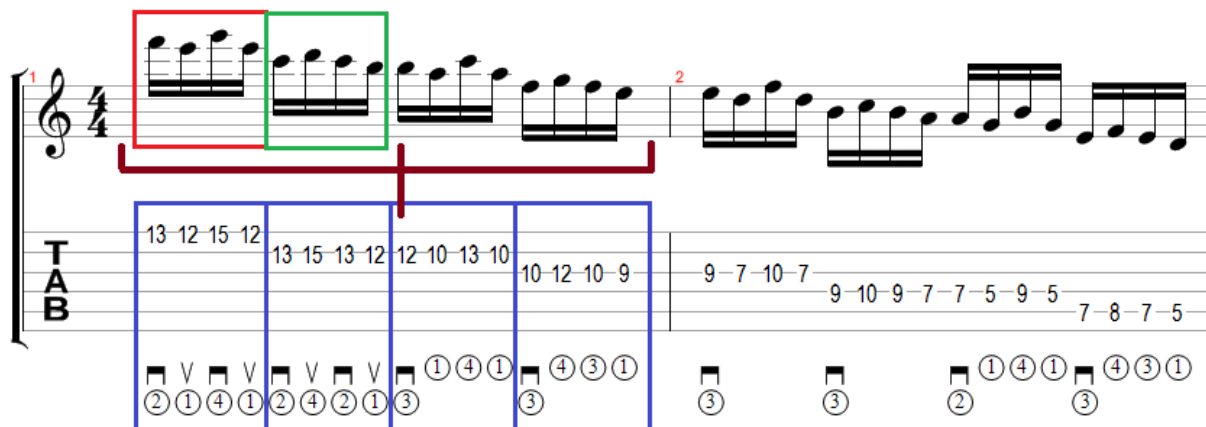
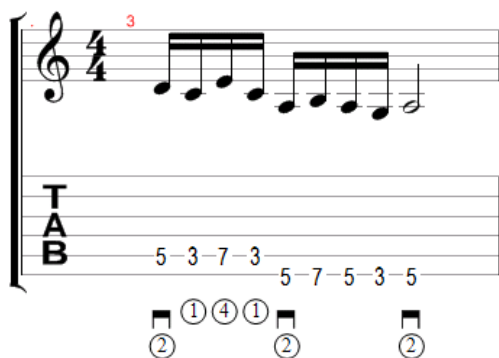
Score for Ejercicio 1.14, 4/4 time. The first staff shows a melodic line with a red box highlighting a four-note pattern in the first measure. The second staff shows the corresponding guitar tablature with blue boxes highlighting the fingering patterns for the highlighted notes. The tablature includes fret numbers and fingering numbers (1-4) in circles. The score continues with more measures and a final measure with a whole note.

Ejercicio 1.15: Este ejercicio presenta un patrón melódico de cuatro notas encerrado en el recuadro rojo, por otra parte, el patrón de su digitación se muestra en azul (2, 1, 4, 2 y 3, 1, 4, 3) con una variación en el cuarto tiempo del segundo compás.

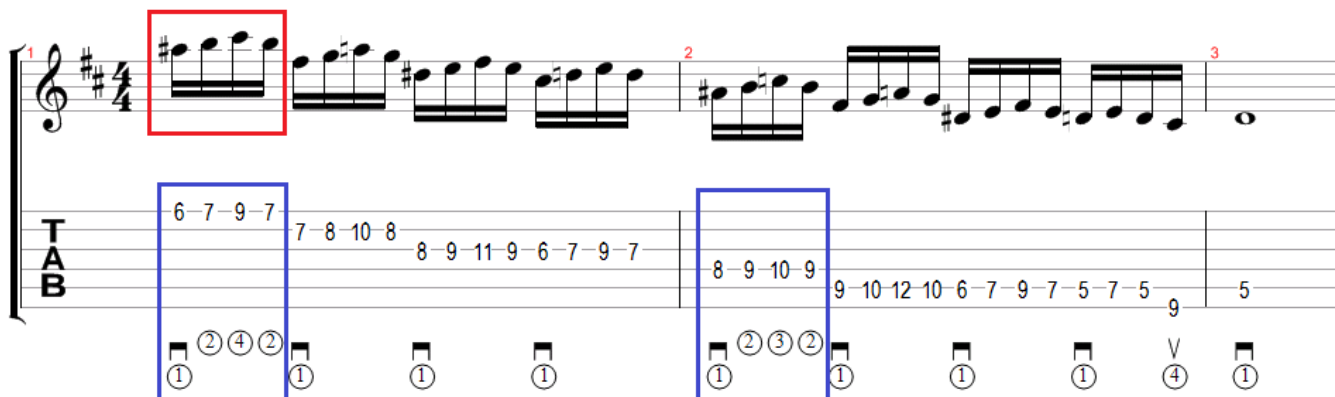


Score for Ejercicio 1.15, 4/4 time. The first staff shows a melodic line with a red box highlighting a four-note pattern in the first measure. The second staff shows the corresponding guitar tablature with blue boxes highlighting the fingering patterns for the highlighted notes. The tablature includes fret numbers and fingering numbers (1-4) in circles. The score continues with more measures and a final measure with a whole note.

Ejercicio 1.16: Este ejercicio presenta dos patrones melódicos de cuatro notas aplicados conjuntamente. El primer patrón melódico se muestra encerrado en el recuadro rojo y el segundo en verde, nótese señalado sobre la línea café como ambos patrones reinician en diferentes posiciones; los patrones de digitación están encerrados en azul (2, 1, 4, 1 – 3, 1, 4, 1 y 2, 4, 2, 1 – 3, 4, 3, 1).

Ejercicio 1.17: Esta frase pertenece a los compases 396 y 397 del primer movimiento de la obra. Presenta el mismo patrón melódico expuesto en el ejercicio 1.10 encerrado en rojo y una nueva digitación (1, 2, 3, 2) encerrada en azul.





The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. It includes a guitar part (top staff) and a bass part (bottom staff), both in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The guitar part is written in standard notation, while the bass part is written in TAB notation. The score is divided into three systems, each containing a guitar staff, a TAB staff, and a bass staff. The first system includes a red box highlighting the first measure of the guitar part. The second system includes a blue box highlighting the first two measures of the bass part. The third system includes a red box highlighting the first measure of the guitar part. The score is written in a clear, legible font, and the overall layout is professional and easy to read.



The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. It features two staves: a guitar staff (top) and a bass staff (bottom). The guitar staff is in 4/4 time and includes a key signature of one sharp (F#). The bass staff is in 4/4 time and includes a key signature of one flat (Bb). The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 8, and the second system contains measures 9 through 12. The guitar staff includes a red box highlighting measures 1 and 2, and a blue box highlighting measures 3 and 4. The bass staff includes a blue box highlighting measures 1 and 2. The score includes a guitar tablature (TAB) line with fret numbers and a bass tablature (TAB) line with fret numbers. The guitar staff also includes a key signature change from one sharp to one flat at the beginning of measure 9. The score includes a key signature change from one sharp to one flat at the beginning of measure 9. The score includes a key signature change from one sharp to one flat at the beginning of measure 9.

1

4/4

6

6

6

6

2

6

6

6

6

TAB

14-17-16-14-16-17

14-17-15-14-15-17

12-16-14-12-14-16

12-15-14-12-14-15

10-14-12-10-12-14

10-14-12-10-12-14

9-12-10-9-10-12

9-12-10-9-10-12

1

4

3

1

3

4

1

4

3

1

2

4

1

1

1

1

1

1

3

4/4

6

6

6

6

4

TAB

7-10-9-7-9-10

7-10-9-7-9-10

5-9-7-5-7-9

5-9-7-5-7-9

7

1

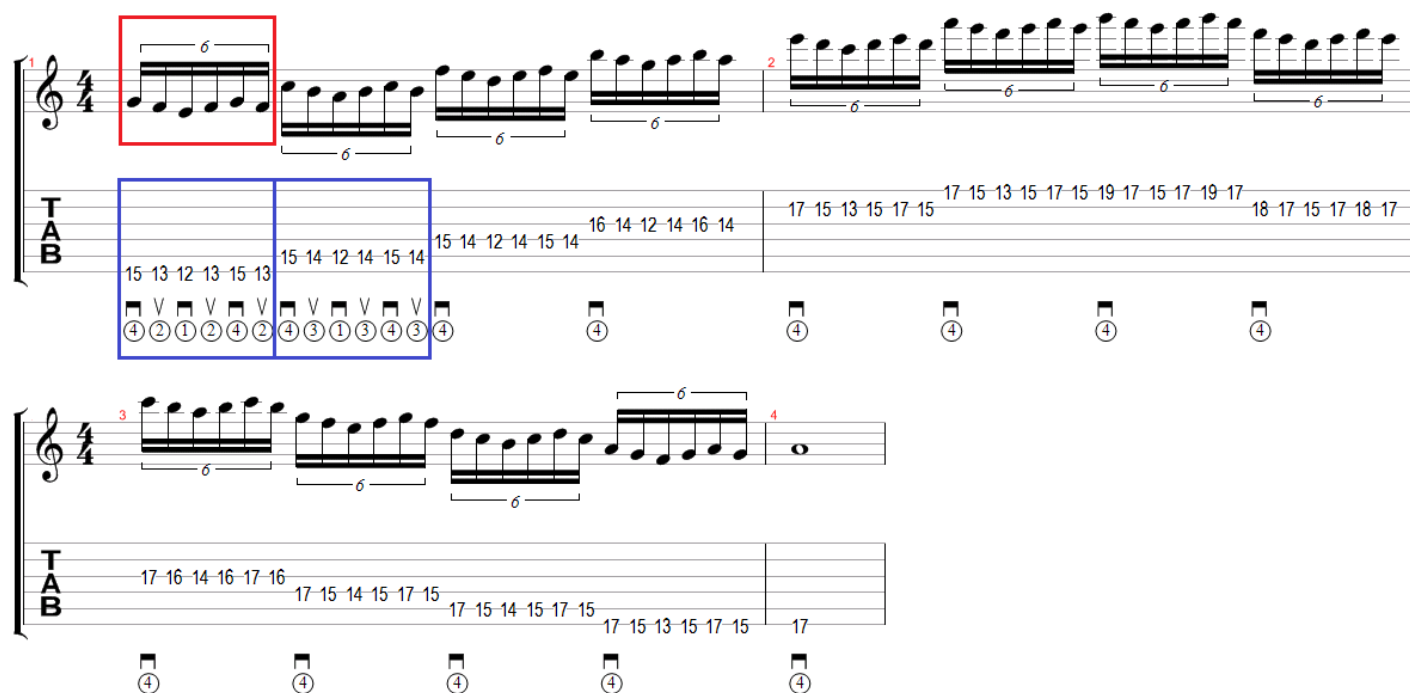
1

1

1

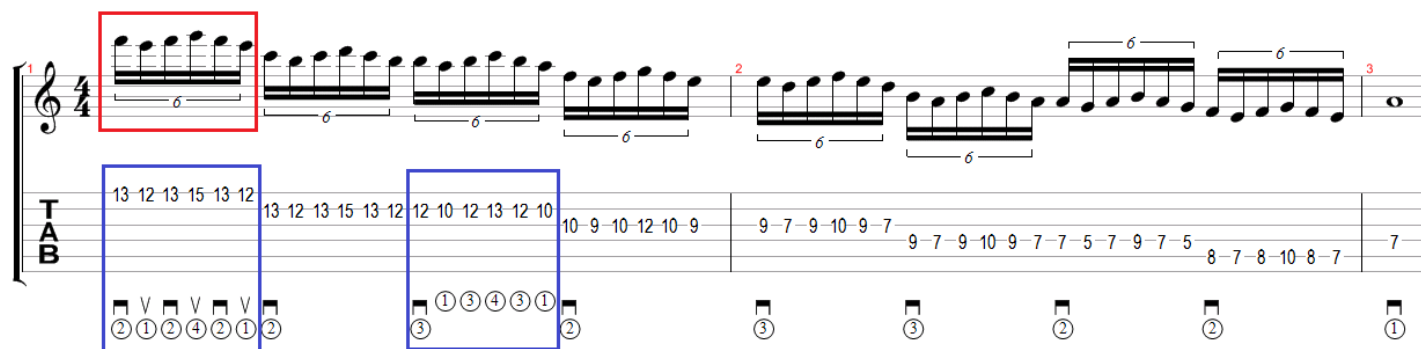
2

Ejercicio 1.21: Este ejercicio presenta un patrón melódico de seis notas encerrado en el recuadro rojo. El patrón de su digitación se muestra en azul (4, 2, 1, 2, 4, 2 y 4, 3, 1, 3, 4, 3).



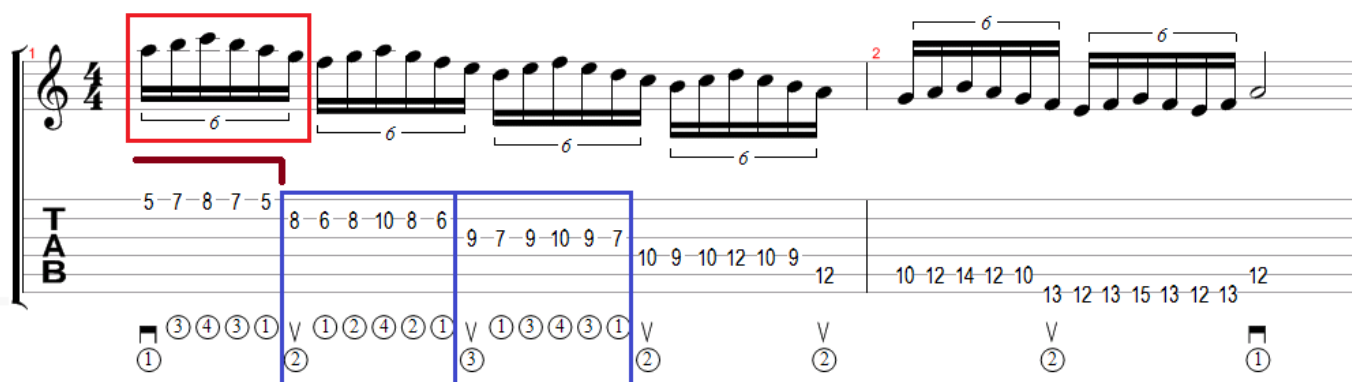
Score for Ejercicio 1.21, 4/4 time. The first staff shows a melodic pattern of six notes (E4, F4, G4, A4, B4, C5) enclosed in a red box. The second staff shows the fretboard with fingerings: 15-13-12-13-15-13 (4, 2, 1, 2, 4, 2) and 15-14-12-14-15-14 (4, 3, 1, 3, 4, 3). The third staff shows a melodic pattern of six notes (D5, E5, F5, G5, A5, B5) enclosed in a red box. The fourth staff shows the fretboard with fingerings: 17-16-14-16-17-16 (4, 2, 1, 2, 4, 2) and 17-15-14-15-17-15 (4, 3, 1, 3, 4, 3).

Ejercicio 1.22: Este ejercicio presenta un patrón melódico de seis notas encerrado en el recuadro rojo. El patrón de su digitación se muestra en azul (2, 1, 2, 4, 2, 1 y 3, 1, 3, 4, 3, 1).

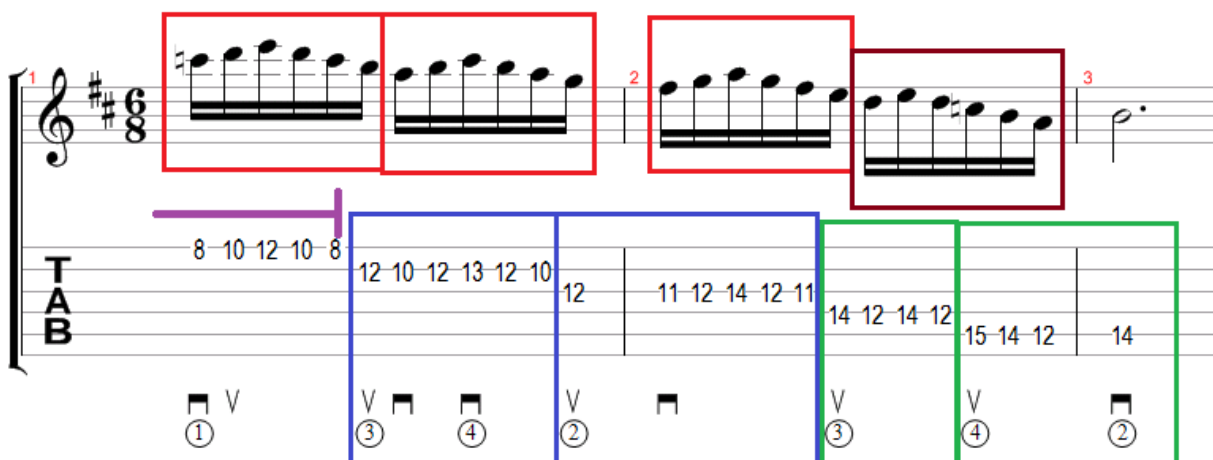


Score for Ejercicio 1.22, 4/4 time. The first staff shows a melodic pattern of six notes (E4, F4, G4, A4, B4, C5) enclosed in a red box. The second staff shows the fretboard with fingerings: 13-12-13-15-13-12 (2, 1, 2, 4, 2, 1) and 12-10-12-13-12-10 (3, 1, 3, 4, 3, 1). The third staff shows a melodic pattern of six notes (D5, E5, F5, G5, A5, B5) enclosed in a red box. The fourth staff shows the fretboard with fingerings: 10-9-10-12-10-9 (2, 1, 2, 4, 2, 1) and 9-7-9-10-9-7 (3, 1, 3, 4, 3, 1).

Ejercicio 1.23: Este ejercicio presenta un patrón melódico de seis notas (recuadro rojo). El patrón de su digitación se muestra en azul (2, 1, 2, 4, 2, 1 y 3, 1, 3, 4, 3, 1), y como se puede notar, son los mismos del ejercicio 1.21, con la diferencia de que el primer golpe al cambiar de cuerda es ascendente, esto a causa de que en la primera cuerda solamente se agrupan cinco notas (marrón), consecuentemente para ejecutarlo es necesario usar la combinación *abajo/afuera – arriba/adentro*.



Ejercicio 1.24: Esta frase pertenece al compás 322 y 323 del tercer movimiento de la obra. Presenta dos patrones melódicos de seis notas, el primero encerrado en el recuadro rojo y el segundo encerrado en marrón. Aplica un patrón de digitación similar al del ejercicio 1.22, donde se inicia con una agrupación de cinco notas en la primera cuerda antes de realizar agrupaciones de seis notas en la siguiente cuerda. Encerrados en azul tenemos las mismas digitaciones del ejercicio 1.22 mientras encerrados en verde tenemos agrupaciones de cuatro notas por cuerda similares a los ejercicios tres y once. Igualmente, en este ejercicio se debe aplicar los movimientos *abajo/afuera – arriba/adentro*.





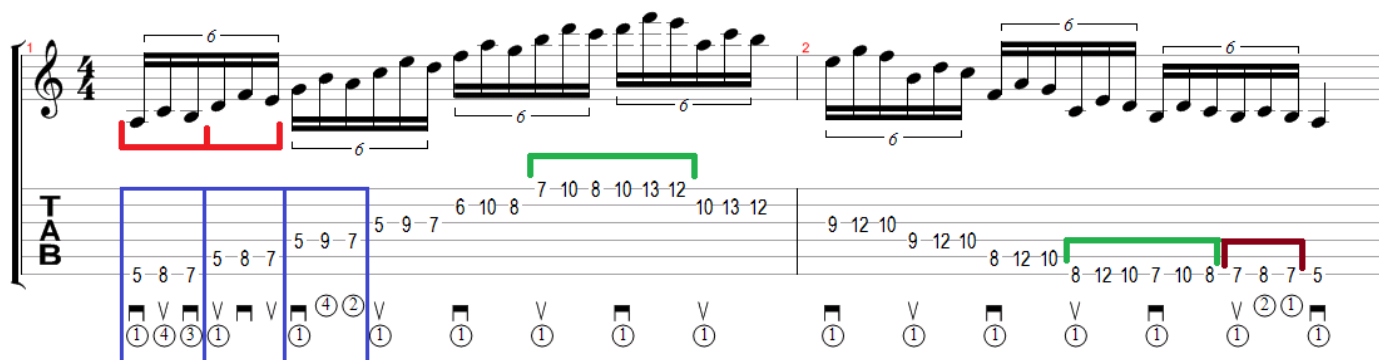
En las agrupaciones impares se utilizan los dos movimientos de la mano derecha conjuntamente (*abajo/adentro – arriba/afuera* y *abajo/afuera – arriba/adentro*), debido a que los golpes con que se salta de cuerda son siempre contrarios. Cabe señalar que todas las agrupaciones de tres notas que se mostraran a continuación pueden convertirse en pares al ser duplicadas.

Ejercicio 1.25: Este ejercicio presenta un patrón melódico de seis notas encerrado en el recuadro rojo. El patrón de su digitación es de tres notas por cuerda y se muestran en azul (4, 3, 1 y 4, 2, 1). Como se puede notar, el primer golpe que se ejecuta al cambiar de cuerda está constantemente alternándose.

Ejercicio 1.26: Este ejercicio presenta un patrón melódico de seis notas encerrado en el recuadro rojo. El patrón de su digitación es de tres notas por cuerda y se muestran en azul (1, 2, 4 y 1, 3, 4). Encerrado en marrón tenemos la misma digitación aplicada en el ejercicio 1.12.

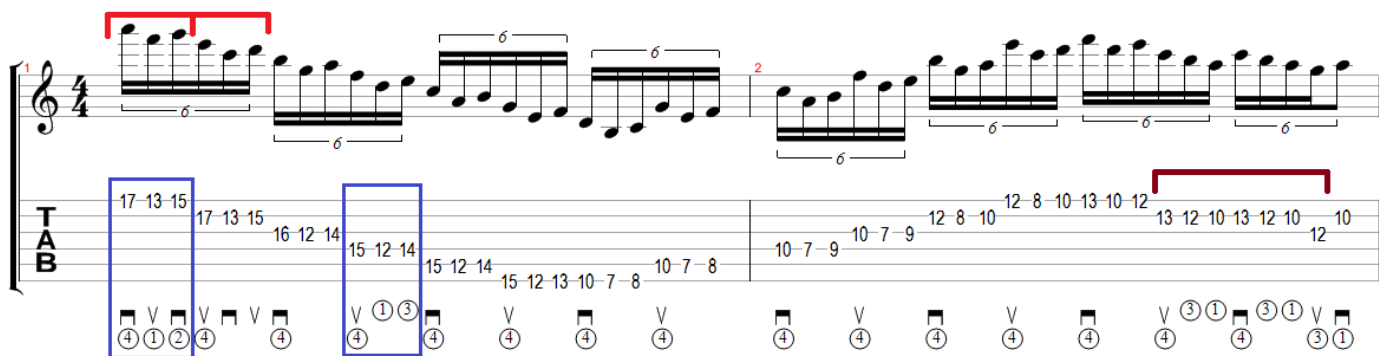
The image displays a musical score for the guitar solo in 'The Wind' by The Beatles. The score is presented in two staves: a standard musical notation staff at the top and a guitar tablature staff at the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The solo begins with a red box highlighting the first measure in both staves. The tablature staff includes fret numbers and picking directions (V for downstroke, ^ for upstroke). The solo is divided into measures, with some measures containing multiple notes or chords. The tablature staff also includes a 'TAB' label on the left side.

Ejercicio 1.27: Este ejercicio presenta un patrón melódico de tres notas remarcado en la línea roja. El patrón de su digitación es de tres notas por cuerda y se muestran en azul (1, 4, 3 y 1, 4, 2). Remarcado en marrón tenemos un patrón diferente que únicamente permite resolver la frase. Remarcado en verde tenemos el mismo patrón duplicado a distintas alturas, convirtiéndose así en agrupaciones de seis notas por cuerda.



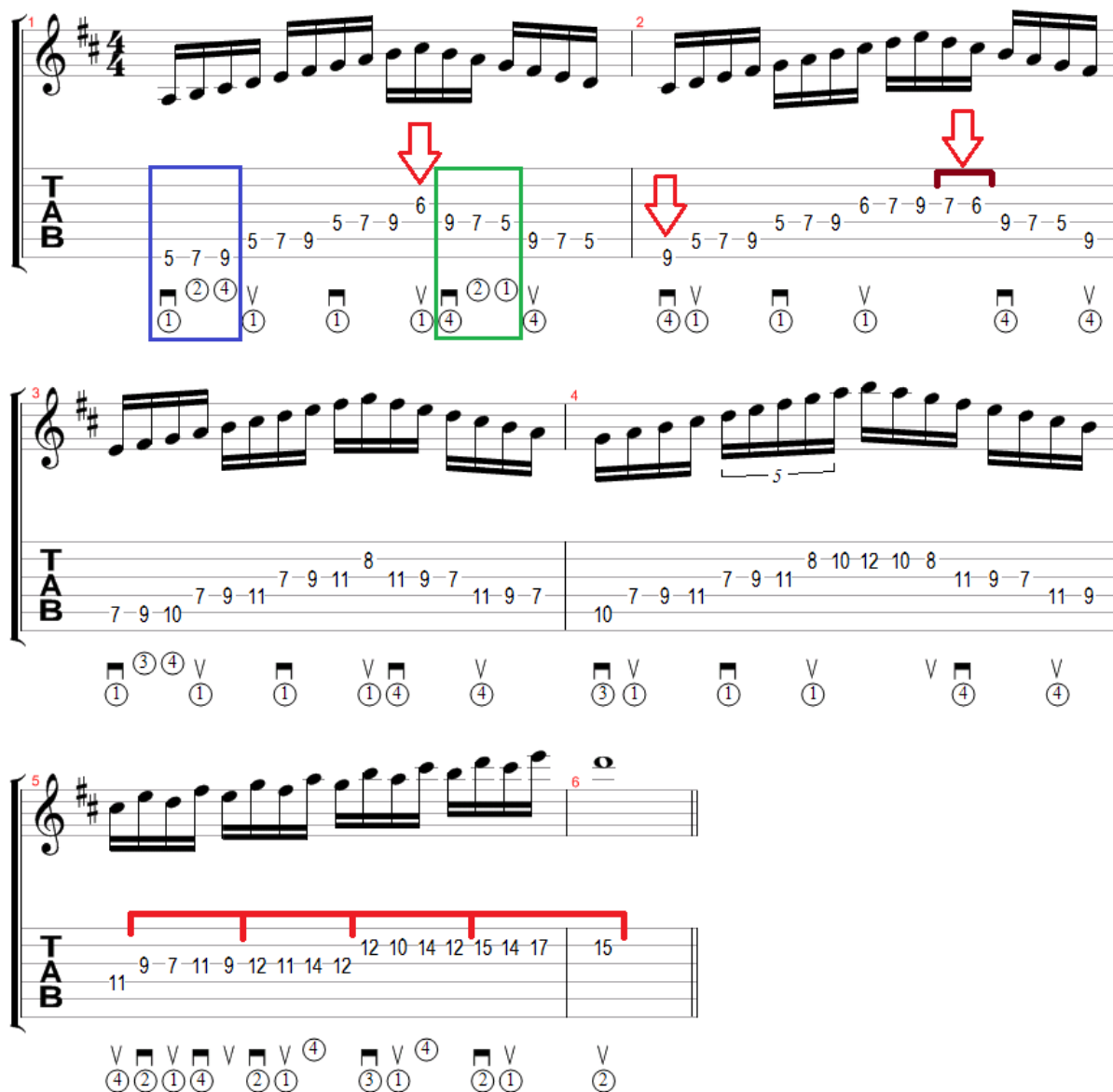
Score for Ejercicio 1.27, 4/4 time. The score consists of a treble clef staff and a guitar TAB staff. The treble staff shows a melodic line with sixteenth notes and eighth notes, featuring a red bracketed triplet of notes (1, 4, 3) and a brown bracketed triplet of notes (1, 4, 2). The TAB staff shows the corresponding fret numbers and fingerings. The first measure has a blue bracketed triplet of notes (1, 4, 3) and a brown bracketed triplet of notes (1, 4, 2). The second measure has a green bracketed triplet of notes (1, 4, 3) and a brown bracketed triplet of notes (1, 4, 2). The third measure has a green bracketed triplet of notes (1, 4, 3) and a brown bracketed triplet of notes (1, 4, 2). The fourth measure has a green bracketed triplet of notes (1, 4, 3) and a brown bracketed triplet of notes (1, 4, 2). The fifth measure has a green bracketed triplet of notes (1, 4, 3) and a brown bracketed triplet of notes (1, 4, 2). The sixth measure has a green bracketed triplet of notes (1, 4, 3) and a brown bracketed triplet of notes (1, 4, 2). The seventh measure has a green bracketed triplet of notes (1, 4, 3) and a brown bracketed triplet of notes (1, 4, 2). The eighth measure has a green bracketed triplet of notes (1, 4, 3) and a brown bracketed triplet of notes (1, 4, 2). The ninth measure has a green bracketed triplet of notes (1, 4, 3) and a brown bracketed triplet of notes (1, 4, 2). The tenth measure has a green bracketed triplet of notes (1, 4, 3) and a brown bracketed triplet of notes (1, 4, 2). The eleventh measure has a green bracketed triplet of notes (1, 4, 3) and a brown bracketed triplet of notes (1, 4, 2). The twelfth measure has a green bracketed triplet of notes (1, 4, 3) and a brown bracketed triplet of notes (1, 4, 2). The thirteenth measure has a green bracketed triplet of notes (1, 4, 3) and a brown bracketed triplet of notes (1, 4, 2). The fourteenth measure has a green bracketed triplet of notes (1, 4, 3) and a brown bracketed triplet of notes (1, 4, 2). The fifteenth measure has a green bracketed triplet of notes (1, 4, 3) and a brown bracketed triplet of notes (1, 4, 2). The sixteenth measure has a green bracketed triplet of notes (1, 4, 3) and a brown bracketed triplet of notes (1, 4, 2). The seventeenth measure has a green bracketed triplet of notes (1, 4, 3) and a brown bracketed triplet of notes (1, 4, 2). The eighteenth measure has a green bracketed triplet of notes (1, 4, 3) and a brown bracketed triplet of notes (1, 4, 2). The nineteenth measure has a green bracketed triplet of notes (1, 4, 3) and a brown bracketed triplet of notes (1, 4, 2). The twentieth measure has a green bracketed triplet of notes (1, 4, 3) and a brown bracketed triplet of notes (1, 4, 2).

Ejercicio 1.28: Este ejercicio presenta un patrón melódico de tres notas remarcado en la línea roja. El patrón de su digitación es de tres notas por cuerda y se muestran en azul (4, 1, 2 y 4, 1, 3). A lo igual que el ejercicio anterior, las notas remarcadas en marrón presentan un patrón diferente que únicamente permite resolver la frase.



Score for Ejercicio 1.28, 4/4 time. The score consists of a treble clef staff and a guitar TAB staff. The treble staff shows a melodic line with sixteenth notes and eighth notes, featuring a red bracketed triplet of notes (4, 1, 2) and a brown bracketed triplet of notes (4, 1, 3). The TAB staff shows the corresponding fret numbers and fingerings. The first measure has a blue bracketed triplet of notes (4, 1, 2) and a brown bracketed triplet of notes (4, 1, 3). The second measure has a blue bracketed triplet of notes (4, 1, 2) and a brown bracketed triplet of notes (4, 1, 3). The third measure has a blue bracketed triplet of notes (4, 1, 2) and a brown bracketed triplet of notes (4, 1, 3). The fourth measure has a blue bracketed triplet of notes (4, 1, 2) and a brown bracketed triplet of notes (4, 1, 3). The fifth measure has a blue bracketed triplet of notes (4, 1, 2) and a brown bracketed triplet of notes (4, 1, 3). The sixth measure has a blue bracketed triplet of notes (4, 1, 2) and a brown bracketed triplet of notes (4, 1, 3). The seventh measure has a blue bracketed triplet of notes (4, 1, 2) and a brown bracketed triplet of notes (4, 1, 3). The eighth measure has a blue bracketed triplet of notes (4, 1, 2) and a brown bracketed triplet of notes (4, 1, 3). The ninth measure has a blue bracketed triplet of notes (4, 1, 2) and a brown bracketed triplet of notes (4, 1, 3). The tenth measure has a blue bracketed triplet of notes (4, 1, 2) and a brown bracketed triplet of notes (4, 1, 3). The eleventh measure has a blue bracketed triplet of notes (4, 1, 2) and a brown bracketed triplet of notes (4, 1, 3). The twelfth measure has a blue bracketed triplet of notes (4, 1, 2) and a brown bracketed triplet of notes (4, 1, 3). The thirteenth measure has a blue bracketed triplet of notes (4, 1, 2) and a brown bracketed triplet of notes (4, 1, 3). The fourteenth measure has a blue bracketed triplet of notes (4, 1, 2) and a brown bracketed triplet of notes (4, 1, 3). The fifteenth measure has a blue bracketed triplet of notes (4, 1, 2) and a brown bracketed triplet of notes (4, 1, 3). The sixteenth measure has a blue bracketed triplet of notes (4, 1, 2) and a brown bracketed triplet of notes (4, 1, 3). The seventeenth measure has a blue bracketed triplet of notes (4, 1, 2) and a brown bracketed triplet of notes (4, 1, 3). The eighteenth measure has a blue bracketed triplet of notes (4, 1, 2) and a brown bracketed triplet of notes (4, 1, 3). The nineteenth measure has a blue bracketed triplet of notes (4, 1, 2) and a brown bracketed triplet of notes (4, 1, 3). The twentieth measure has a blue bracketed triplet of notes (4, 1, 2) and a brown bracketed triplet of notes (4, 1, 3).

Ejercicio 1.29: Esta frase pertenece a los compases del 492 al 497 del primer movimiento de la obra. Presenta un patrón melódico ascendente por grados conjuntos, donde se aplica un patrón de digitación de tres notas por cuerda, y en ciertas ocasiones, de una sola nota por cuerda (flecha roja). En el quinto compas se aplica el mismo patrón del ejercicio 1.22 de cuatro notas por cuerda.



The musical score for Exercise 1.29 consists of six measures. The first measure (measure 1) shows a melodic line in the treble clef and a guitar tablature (TAB) in the bass clef. The TAB includes fingerings (1-4) and vibrato (V) markings. Red arrows point to specific notes in the TAB: measure 1 (5), measure 2 (6), measure 3 (9), and measure 4 (6). Measure 5 has a red bracket over a group of four notes (11-12-14-12). Measure 6 has a red bracket over a single note (15).

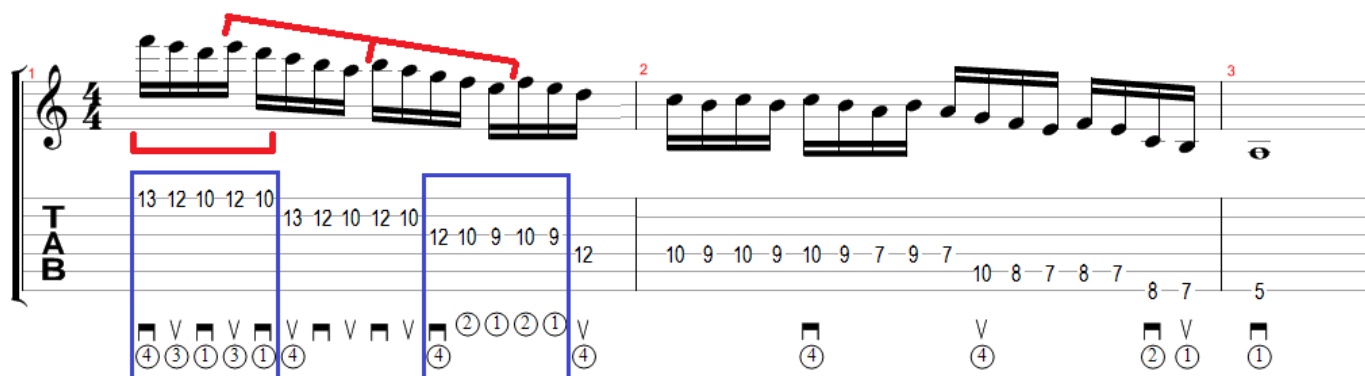
Cinco notas por cuerda.

Las agrupaciones de cinco notas por cuerda resultan de combinar agrupaciones de tres y dos notas por cuerda. Las combinaciones resultantes son muchísimas y en la práctica no

todas son eficaces, ni se aplican en la obra, por lo cual se mostrarán únicamente dos ejercicios que resultan muy prácticos.

A lo igual que todas las agrupaciones de tres notas, las agrupaciones de cinco notas también pueden convertirse en pares al ser duplicadas.

Ejercicio 1.30: Este ejercicio presenta un patrón melódico de cinco notas que podría ser tomado de dos formas, la que está encerrada en el recuadro y la que esta remarcada con la línea roja. El patrón de su digitación es de cinco notas por cuerda y se muestran en azul (4, 3, 1, 3, 1 y 4, 2, 1, 2, 1).



The image shows a musical score for Exercise 1.30. It consists of a treble clef staff in 4/4 time and a guitar tablature staff below it. The treble staff contains a melodic line with five measures. The first measure is marked with a red bracket and a red line above it, indicating a specific fingering pattern. The second measure is marked with a red '2'. The third measure is marked with a red '3'. The fourth measure is marked with a red '2'. The fifth measure is marked with a red '3'. The tablature staff shows the corresponding fret numbers for each note. The first measure is boxed in blue and contains the sequence 13-12-10-12-10. The second measure is also boxed in blue and contains the sequence 13-12-10-12-10. The third measure contains the sequence 12-10-9-10-9. The fourth measure contains the sequence 12. The fifth measure contains the sequence 10-9-10-9-10-9-7-9-7. The sixth measure contains the sequence 10-8-7-8-7. The seventh measure contains the sequence 8-7. The eighth measure contains the sequence 5. The fingering patterns are shown below the tablature staff. The first measure is boxed in blue and contains the sequence (4) (3) (1) (3) (1). The second measure is also boxed in blue and contains the sequence (4) (2) (1) (2) (1). The third measure contains the sequence (4). The fourth measure contains the sequence (4). The fifth measure contains the sequence (4). The sixth measure contains the sequence (2) (1). The seventh measure contains the sequence (2) (1). The eighth measure contains the sequence (1).

Ejercicio 1.31: Este ejercicio presenta dos patrones melódicos combinados, el primero de cinco notas y el segundo de tres notas por cuerda (remarcado rojo). Del mismo modo presenta dos patrones de digitación, el primero de cinco notas (2, 4, 2, 1, 2 y 3, 4, 3, 1, 3) y el segundo de tres notas por cuerda (4, 2, 1 y 4, 3, 1).

The image displays a guitar score for a piece in 4/4 time. It features a melody line in the treble clef and a corresponding fretboard diagram in the bass clef, labeled "TAB".

System 1:

- Measure 1:** The melody starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5. A red bracket highlights the first four notes. The TAB below shows fret numbers 5-7-5-3-5, with pick directions V ^ V ^ V ^ V ^.
- Measure 2:** The melody continues with eighth notes G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, and G4. A red "2" is written above the measure. The TAB shows fret numbers 7-8-7-5-7, 8-7-5, and pick directions ^ V ^ V ^ V ^.

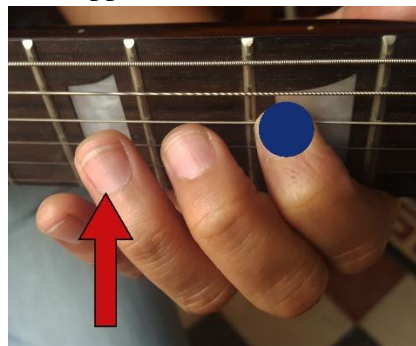
System 2:

- Measure 3:** The melody begins with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5. A red "3" is written above the measure. The TAB shows fret numbers 12-14-12-10-12, 13-12-10, 14-15-14-12-14, and pick directions V ^ V ^ V ^.
- Measure 4:** The melody ends with a half note G4. A red "4" is written above the measure. The TAB shows fret number 15-13-12 and pick direction ^.

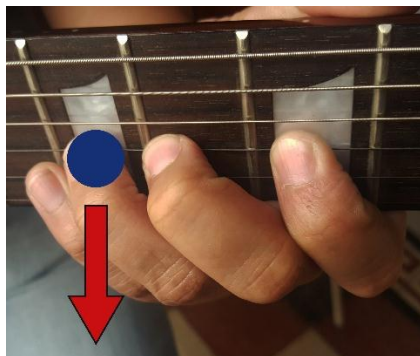
2.6.2. Ligados: Hammer On y Pull Off.

Los ligados son recursos de fraseo, que hacen la música más variada e interesante (Chappell, 1992).

Para ejecutar un hammer on (ligado descendente), se debe golpear una primera nota (la más baja) y luego, aprovechando ese golpe, se debe hacer sonar la segunda nota (la más alta) pisando el traste con otro dedo (Chappell, 1992).



Para ejecutar un Pull Off (ligado descendente), se debe colocar ambos dedos en las notas que se van a ejecutar. Entonces se debe golpear la primera nota (la más alta) y, sin golpear la cuerda, se debe levantar el dedo para que suene la segunda nota (la más baja). Si la segunda nota es una cuerda al aire, se debe colocar un solo dedo de la mano izquierda en la cuerda. (Chappell, 1992).



En la *Ilustración 11* se muestra una combinación entre Hammer on (H) y Pull off (P).

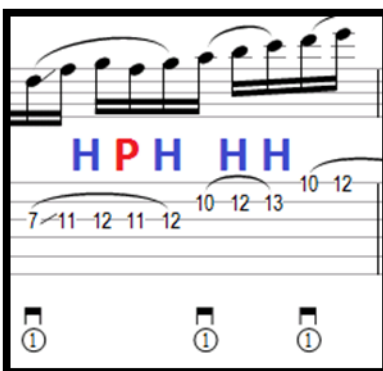


Ilustración 11

Los ligados pueden agrupar cualquier cantidad de notas por cuerda con cualquier digitación, sin embargo, es recomendable atacar al menos la primera nota con la que se inicia o se salta de cuerda.

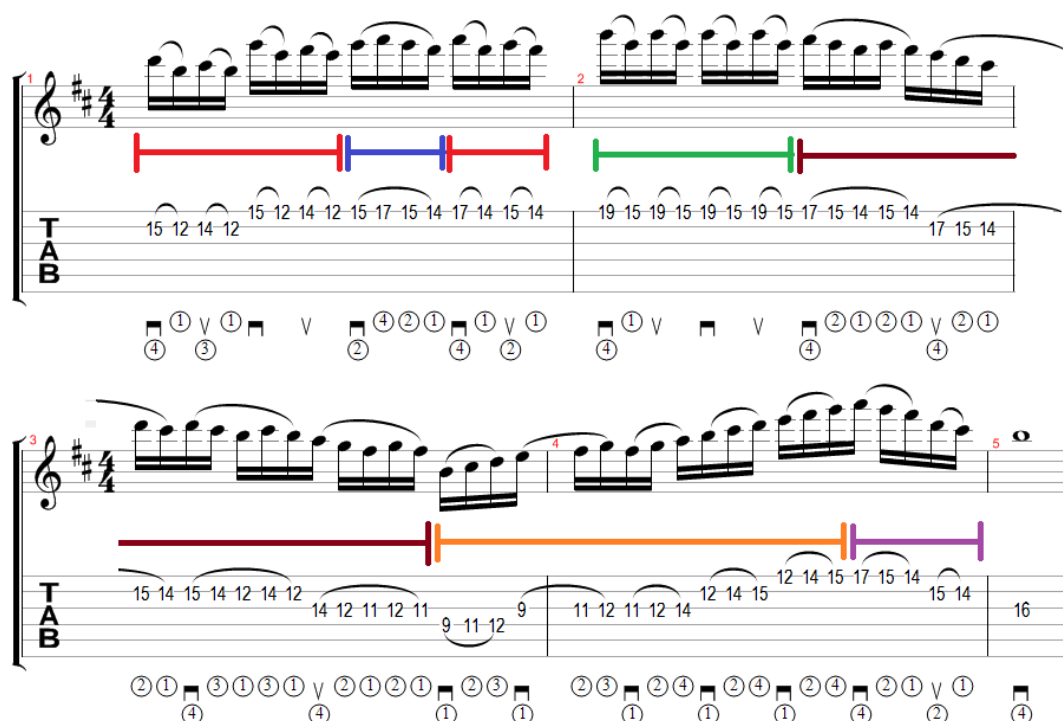
Es importante señalar que la mayoría de ejercicios de golpe alternado hasta aquí expuestos pueden ser combinados de alguna forma con ligaduras y se anima al lector a hacerlo por su cuenta. En la práctica estas dos técnicas combinadas dan como resultado poderosos fraseos. A continuación, se presentan a manera de ejemplo, dos ejercicios de ligados resultantes de algunos ejercicios de golpe alternado antes expuestos.

Ejercicio 2.1: Este ejercicio presenta el mismo patrón de digitación del ejercicio tres de golpe alternado con tres diferencias. La primera es el cambio de tonalidad, siendo trasladada a B menor relativa de D mayor. La segunda es la inclusión de la ligadura ascendente o *Pull Off*. Y la tercera es la inclusión de la variación descendente del mismo patrón.



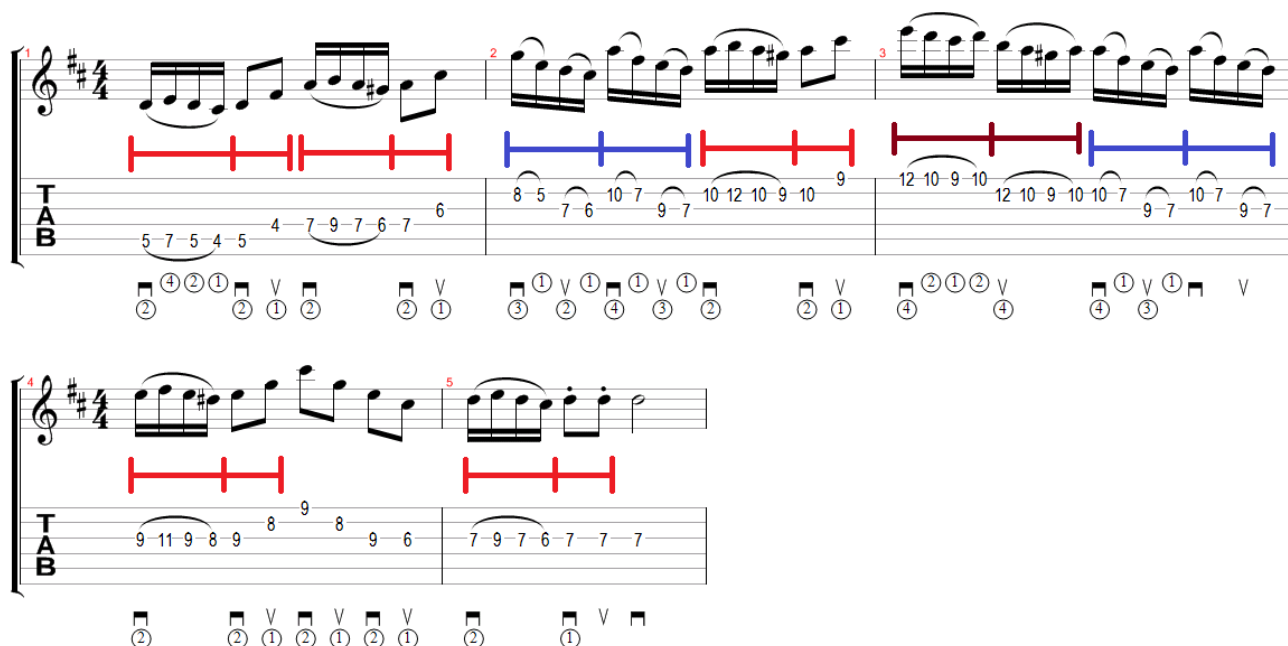
Henry José Gómez Mejía

Ejercicio 2.2: Este ejercicio combina las técnicas de *Hammer On* y *Pull off* en seis patrones de digitación anteriormente expuestos. Cada patrón está remarcado de un color diferente.



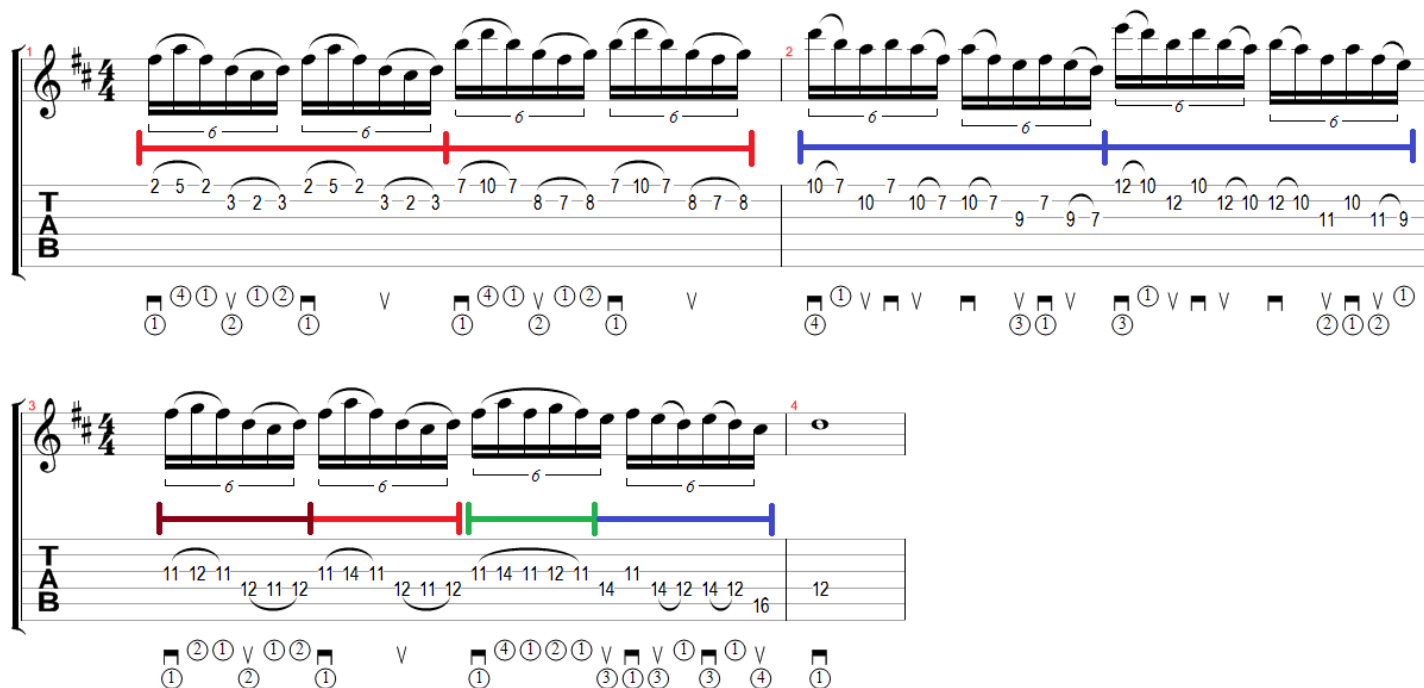
The image shows a musical score for a guitar exercise in 4/4 time, key of D major. It consists of two systems. Each system has a musical staff with a treble clef and a guitar tablature (TAB) staff below it. The first system contains two measures of music, with the first measure highlighted in red and the second in green. The second system contains three measures, with the first highlighted in orange, the second in purple, and the third in brown. Each measure is accompanied by a specific fingering pattern indicated by numbers 1-4 and 'V' for vibrato. The TAB staff shows fret numbers and techniques like hammer-ons and pull-offs.

Ejercicio 2.3: Este ejercicio combina tres patrones de ligados. Los patrones remarcados de azul y marrón son variaciones de digitaciones ya expuestas en ejercicios de golpe alternado, mientras que las remarcadas en rojo presentan un patrón no expuesto anteriormente. Cabe destacar que este patrón es uno de los más frecuentes en la obra.



The image shows a musical score for a guitar exercise in 4/4 time, key of D major. It consists of two systems. Each system has a musical staff with a treble clef and a guitar tablature (TAB) staff below it. The first system contains three measures, with the first highlighted in red, the second in blue, and the third in brown. The second system contains two measures, both highlighted in red. Each measure is accompanied by a specific fingering pattern indicated by numbers 1-4 and 'V' for vibrato. The TAB staff shows fret numbers and techniques like ligatures.

Ejercicio 2.4: Este ejercicio combina cuatro patrones de ligados. El patrón remarcado en verde es el único que ya ha sido expuesto anteriormente. Los patrones remarcados en rojo y azul son variaciones de otros ejercicios ya expuestos, mas no son iguales. El patrón remarcado en marrón es una variación del patrón remarcado en rojo. Nótese que los golpes de la vitela, a pesar de no ser inmediatos, se alternan *arriba – abajo*.



The musical score for Ejercicio 2.4 is presented in two systems, each with a musical staff and a guitar tablature (TAB) staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

System 1:

- Measure 1:** Musical staff shows a series of eighth notes with slurs. The TAB staff shows fretting numbers: 2 5-2, 3 2-3, 2 5-2, 3 2-3, 7 10-7, 8 7-8, 7 10-7, 8 7-8. A red bracket highlights the first four fretting groups.
- Measure 2:** Musical staff shows a series of eighth notes with slurs. The TAB staff shows fretting numbers: 10 7, 10 7, 10 7, 10 7, 9 7, 9 7, 12 10, 10 12, 12 10, 12 10, 11 11, 9. A blue bracket highlights the first four fretting groups.

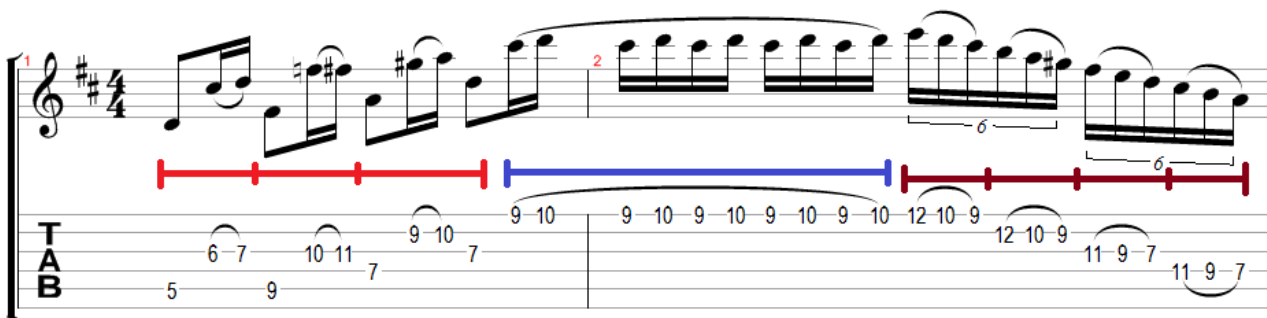
System 2:

- Measure 3:** Musical staff shows a series of eighth notes with slurs. The TAB staff shows fretting numbers: 11 12 11, 12 11 12, 11 14 11, 12 11 12, 11 14 11 12 11, 14 11, 14 12 14 12, 16. A green bracket highlights the first four fretting groups.
- Measure 4:** Musical staff shows a single eighth note. The TAB staff shows the fretting number 12.

[illegible]

Ejercicio 2.6: Este ejercicio combina cinco patrones de ligados. Los patrones remarcados en azul y marrón son variaciones de patrones ya expuestos. El patrón remarcado en rojo es un patrón muy frecuente en la obra, del cual se han presentado dos variaciones con dos digitaciones distintas. Los patrones remarcados en verde y morado son ejemplos de arpeggios que serán tratados a profundidad más adelante.

1



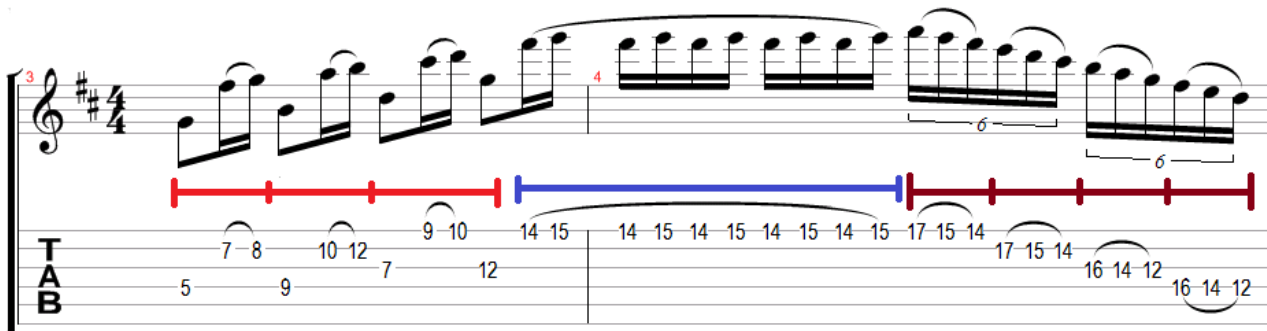
TAB

5 6-7 10-11 9-10 7 9-10 9-10 9-10 9-10 12-10 9 12-10 9 11-9-7 11-9-7

① ② ③ ① ② ③ ① ② ③ ① ② ③ ② ③

④ ④ ④ ④

3

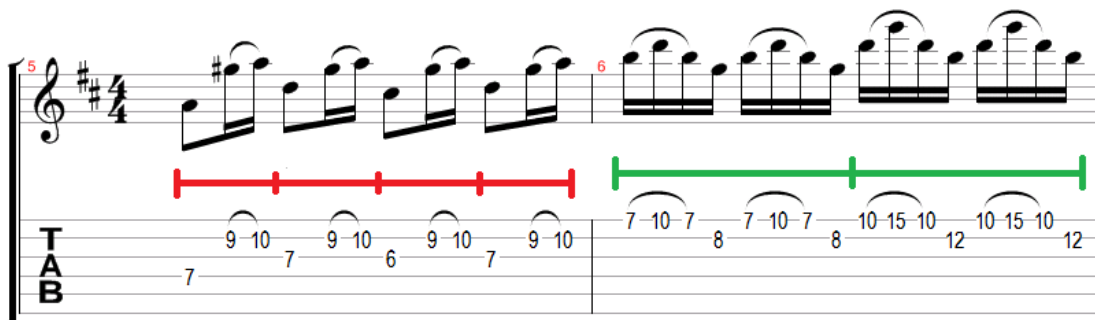


TAB

5 7-8 10-12 9-10 14-15 14-15 14-15 14-15 17-15 14 17-15 14 16-14-12 16-14-12

① ② ③ ① ② ④ ① ② ③ ① ② ③ ④ ④ ④ ④

5

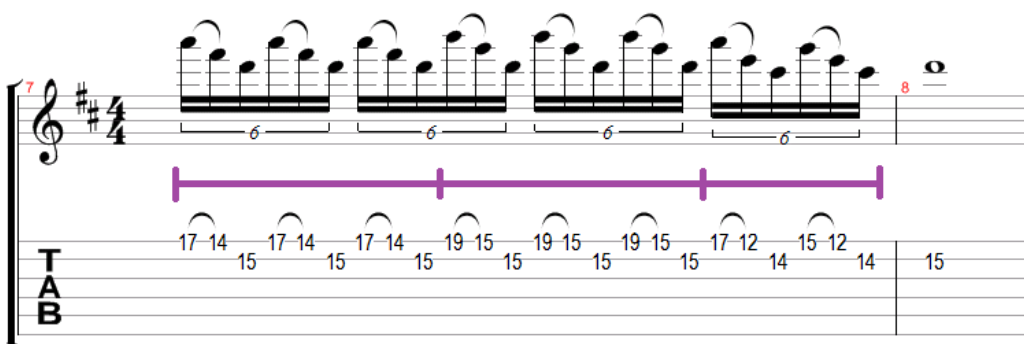


TAB

7 9-10 7 9-10 6 9-10 7 9-10 7-10-7 8 7-10-7 8 10-15-10 12 10-15-10 12

① ③ ④ ① ③ ④ ① ③ ④ ① ③ ④ ① ④ ① ② ① ④ ① ② V

7



TAB

17-14 15 17-14 15 17-14 15 19-15 15 19-15 15 19-15 15 17-12 14 15-12 14 15

④ ① ② V V V ④ ① V V V ④ ① V V ③

2.6.3. Barrido o Sweep Picking.

Esta técnica se aplica cuando se necesita golpear dos o más cuerdas consecutivas sin cambiar el sentido de la vitela. Puede ser ascendente o descendente. Cuando es ascendente se debe utilizar el movimiento de vitela *arriba/adentro* (rojo), mientras que cuando se ejecuta descendente se usa el movimiento *abajo/adentro* (azul) (Grady, Pickslanting and Sweeping, 2015).

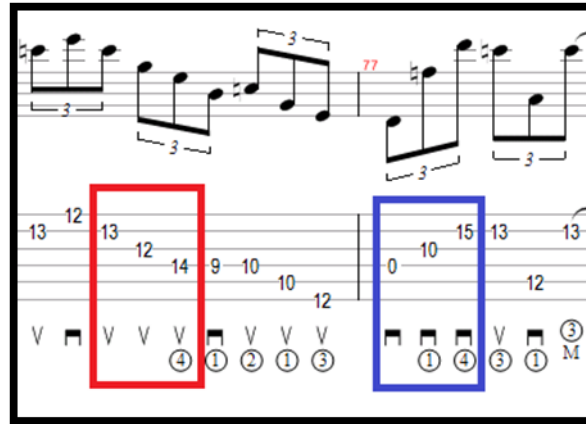


Ilustración 12

El uso más frecuente del Sweep Picking es en la ejecución de arpeggios. Los arpeggios son triadas o cuatriadas de cualquier especie (mayores, menores, disminuidos, etc) cuyas notas que la conforman son ejecutadas separadamente. Un mismo arpeggio generalmente puede ser ejecutado en más de una posición con diferente digitación sobre el mástil.

A continuación, se presentan dos ejemplos de arpeggios. El primero es un arpeggio descendente de D mayor en cuatro posiciones distintas, pero con la misma altura sonora. El segundo es el arpeggio ascendente de B menor, igualmente en cuatro posiciones distintas y con la misma altura.

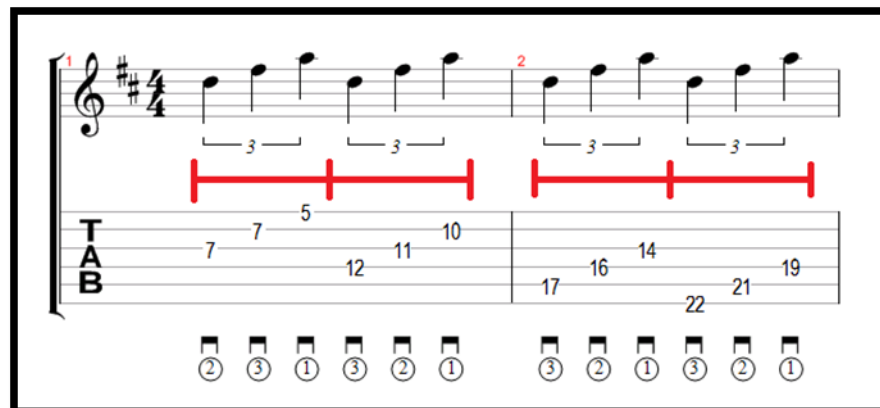


Ilustración 13 Arpeggios descendentes D mayor

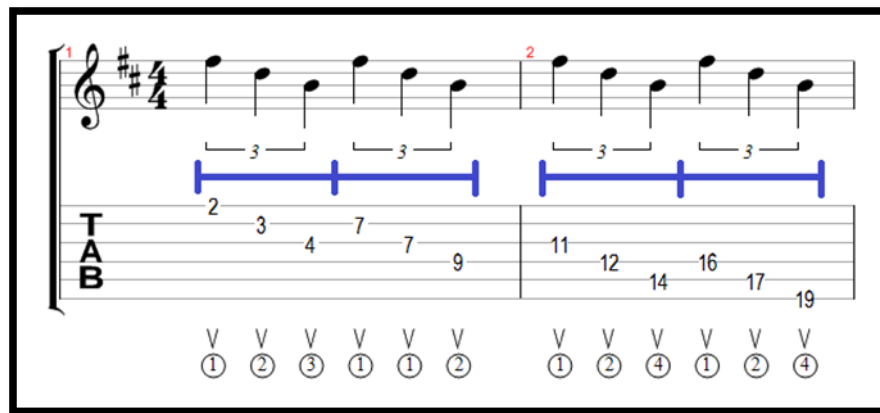
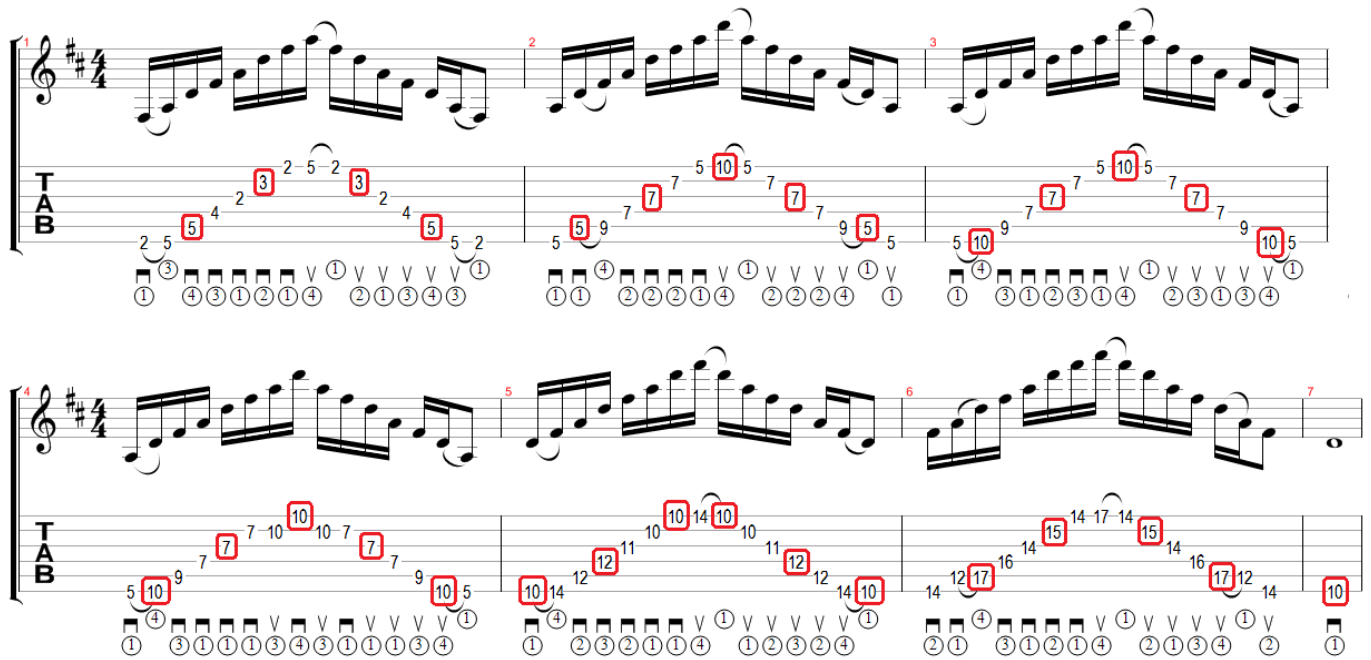


Ilustración 14 Arpeggios ascendentes B menor

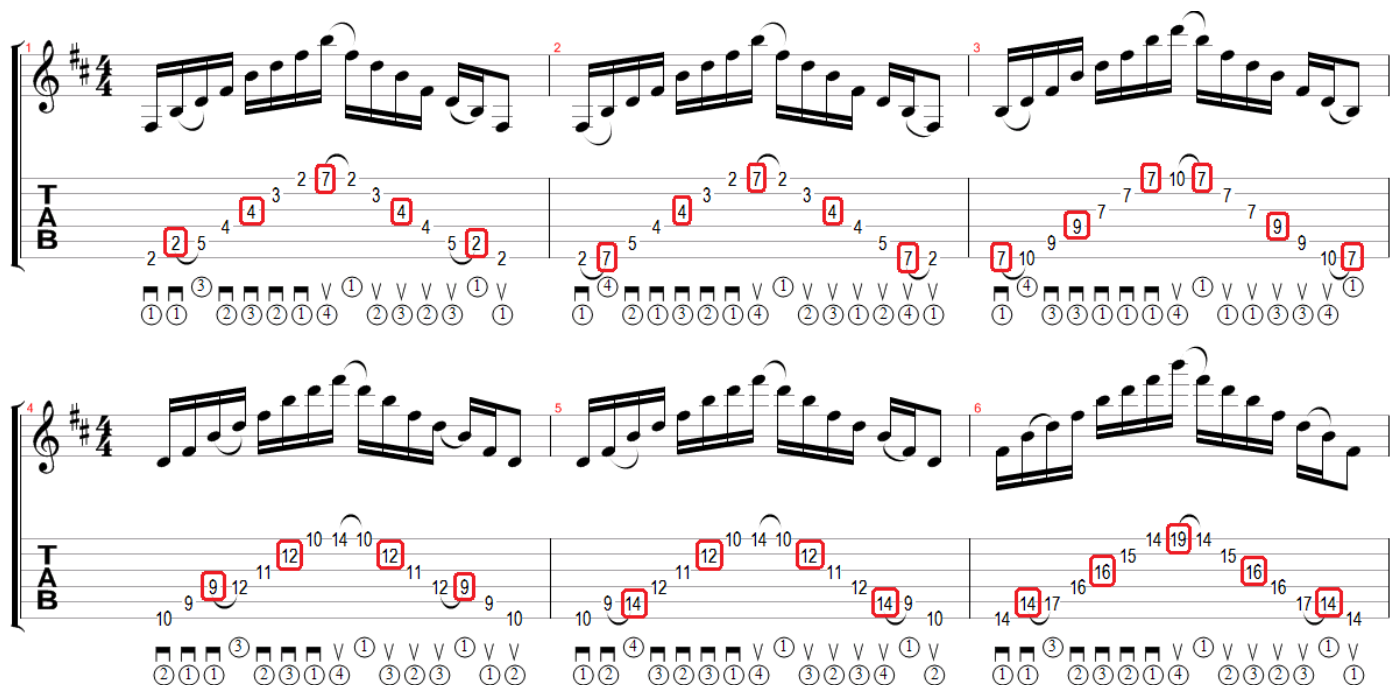
Es importante aclarar que las cuatro posiciones de arpeggios antes expuestas resultan eficientes, pero que la elección de una de ellas dependerá de la frase completa sobre la que está incluida, esta elección siempre debe ser realizada en beneficio del fraseo.

Cada arpeggio además tiene sus propias inversiones, y del mismo modo, estas pueden presentarse en diferentes posiciones del mástil, sin embargo, no se presentarán todas estas inversiones y las permutaciones que pueden resultar de estas, puesto que resulta un trabajo muy extenso e innecesario de abordar.

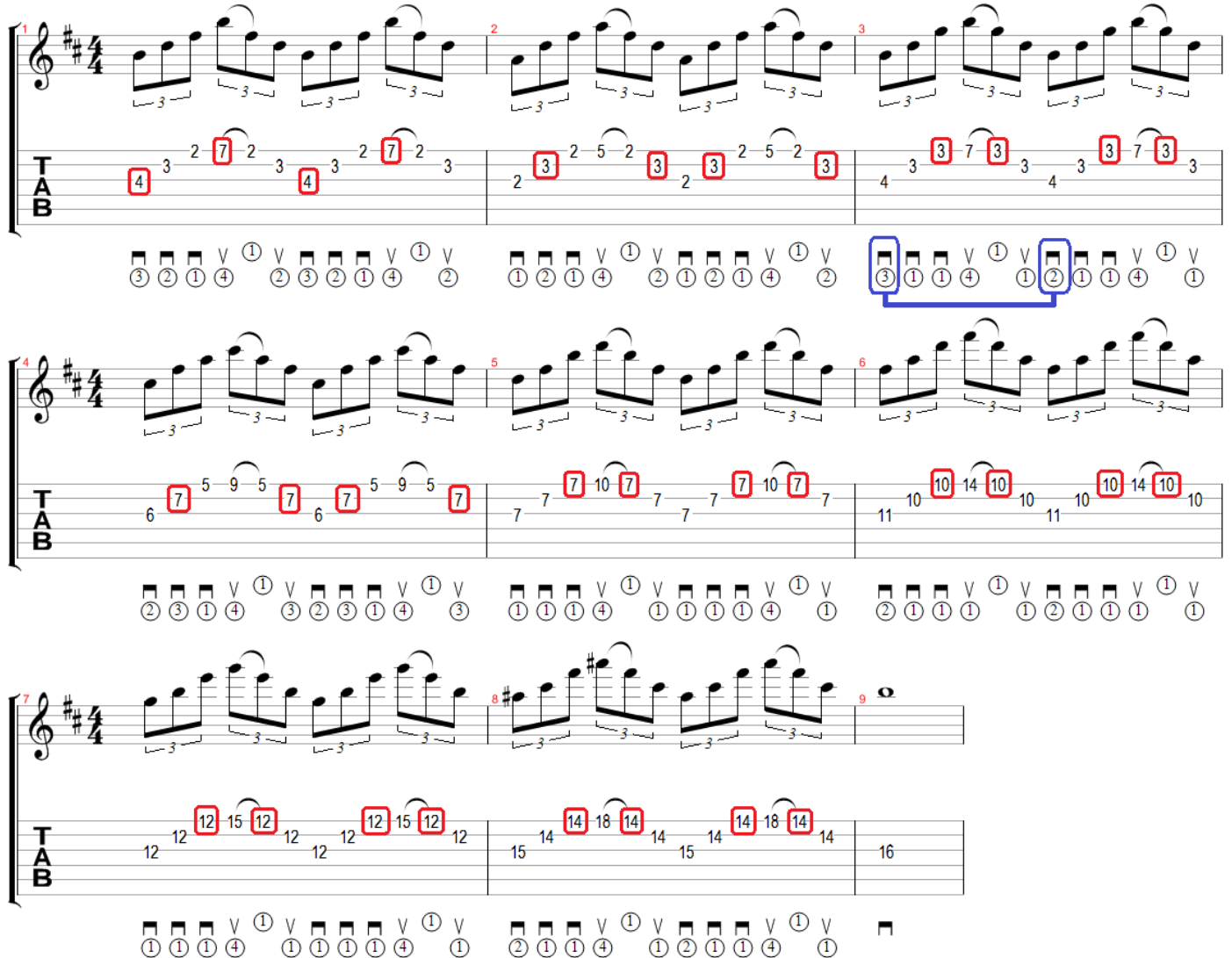
Ejercicio 3.1: Este ejercicio presenta los arpeggios triada de D mayor aplicando la técnica de Sweep Picking. Cada compás presenta un bloque de notas que se puede ejecutar sin cambiar la posición de la mano izquierda, además cada bloque presenta un patrón de digitación diferente. Los trastes encerrados en el recuadro rojo representan la fundamental de la triada, en este caso la nota Re. A partir del décimo segundo traste, los mismos bloques se repiten con la misma digitación, con la diferencia de que suenan una octava más alto. El objetivo de este ejercicio es identificar los seis bloques de arpeggios. Se recomienda practicar cada compás por separado poniendo especial atención al orden de las notas, la ubicación de la fundamental y las inversiones posibles en cada bloque. No se debe ver a estos patrones como bloques irrompibles, en la práctica es más conveniente combinarlos, y como ya se mencionó, la elección de cada posición debe favorecer siempre al fraseo. Como último detalle es importante mencionar que estos bloques de digitación no varían con el cambio de triada, por ejemplo, si necesitásemos hacer la triada de E mayor, únicamente se tiene que trasladar el bloque completo, con su respectivo patrón, dos trastes más abajo, séase, del traste dos al traste cuatro (la primera nota del primer compás). Por el contrario, si lo que se necesita es hacer la triada de C mayor, entonces se deberá trasladar todo el bloque con su digitación dos trastes hacia arriba, ósea, del traste dos hacia la cuerda al aire (indicado con el número cero).



Ejercicio 3.2: Este ejercicio presenta los arpeggios triada de B menor aplicando la técnica de Sweep Picking. Presenta las mismas características del ejercicio anterior aplicadas a su relativa menor. Una vez más se destaca que el objetivo del ejercicio es que se reconozcan las triadas con sus diferentes digitaciones y que se los practique separadamente, incluso cada tres notas, teniendo siempre presente la fundamental de la misma (encerrada en rojo) y la inversión aplicada.



Ejercicio 3.3: Este ejercicio presenta varios arpeggios triada de la tonalidad de B menor con diferentes inversiones. El movimiento armónico del ejercicio es: i – III – VI – v – i – III – iv – V – i. La fundamental de cada triada está encerrada en rojo.



The musical score for Ejercicio 3.3 is presented in three systems, each consisting of a standard musical staff, a guitar tablature (TAB) staff, and a fingering diagram. The key signature is B minor (two sharps: F# and C#), and the time signature is 4/4. The exercise consists of nine measures, grouped into three systems of three measures each.

System 1 (Measures 1-3):

- Measure 1: Triad i (B2, D3, F#3). TAB: 4, 3, 2, 7, 2, 3, 4, 3, 2, 7, 2, 3. Fingering: 3, 2, 1, 4, 2, 3, 2, 1, 4, 2, 3, 2.
- Measure 2: Triad III (D3, F#3, A3). TAB: 2, 3, 2, 5, 2, 3, 2, 3, 2, 5, 2, 3. Fingering: 1, 2, 1, 4, 2, 1, 2, 1, 4, 2, 1, 2.
- Measure 3: Triad VI (F#3, A3, B3). TAB: 4, 3, 3, 7, 3, 4, 3, 4, 3, 3, 7, 3. Fingering: 3, 1, 1, 4, 1, 3, 1, 1, 4, 1, 3, 1.

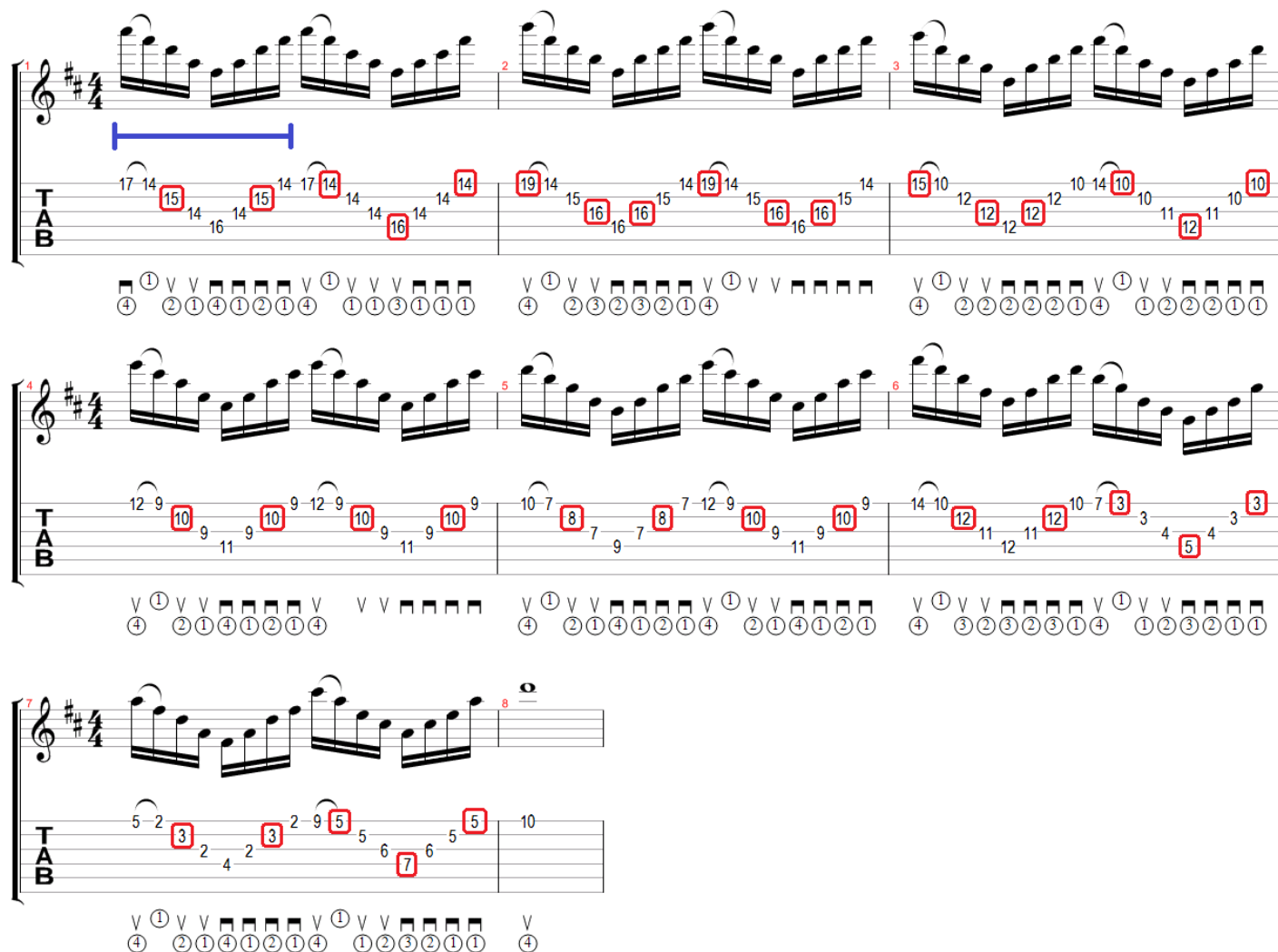
System 2 (Measures 4-6):

- Measure 4: Triad v (B3, D4, F#4). TAB: 6, 7, 5, 9, 5, 7, 6, 7, 5, 9, 5, 7. Fingering: 2, 3, 1, 4, 3, 2, 3, 1, 4, 3, 2, 3.
- Measure 5: Triad i (B3, D4, F#4). TAB: 7, 7, 7, 10, 7, 7, 7, 7, 7, 10, 7, 7. Fingering: 1, 1, 1, 4, 1, 1, 1, 1, 4, 1, 1, 1.
- Measure 6: Triad III (D4, F#4, A4). TAB: 11, 10, 10, 14, 10, 11, 10, 10, 14, 10, 11, 10. Fingering: 2, 1, 1, 1, 1, 2, 1, 1, 1, 1, 2, 1.

System 3 (Measures 7-9):

- Measure 7: Triad iv (B3, D4, F#4). TAB: 12, 12, 12, 15, 12, 12, 12, 12, 12, 15, 12, 12. Fingering: 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1.
- Measure 8: Triad V (B3, D4, F#4). TAB: 15, 14, 14, 18, 14, 15, 14, 14, 18, 14, 15, 14. Fingering: 2, 1, 1, 1, 1, 2, 1, 1, 1, 1, 2, 1.
- Measure 9: Triad i (B3, D4, F#4). TAB: 16. Fingering: 1.

Ejercicio 3.4: Este ejercicio presenta varios arpeggios triada de la tonalidad de D mayor con diferentes inversiones. El movimiento armónico del ejercicio es: I – iii – vi – IV – i – V – IV – V – vi – VI – I – V – I. La fundamental de cada triada está encerrada en rojo. El patrón melódico base esta remarcado de azul.

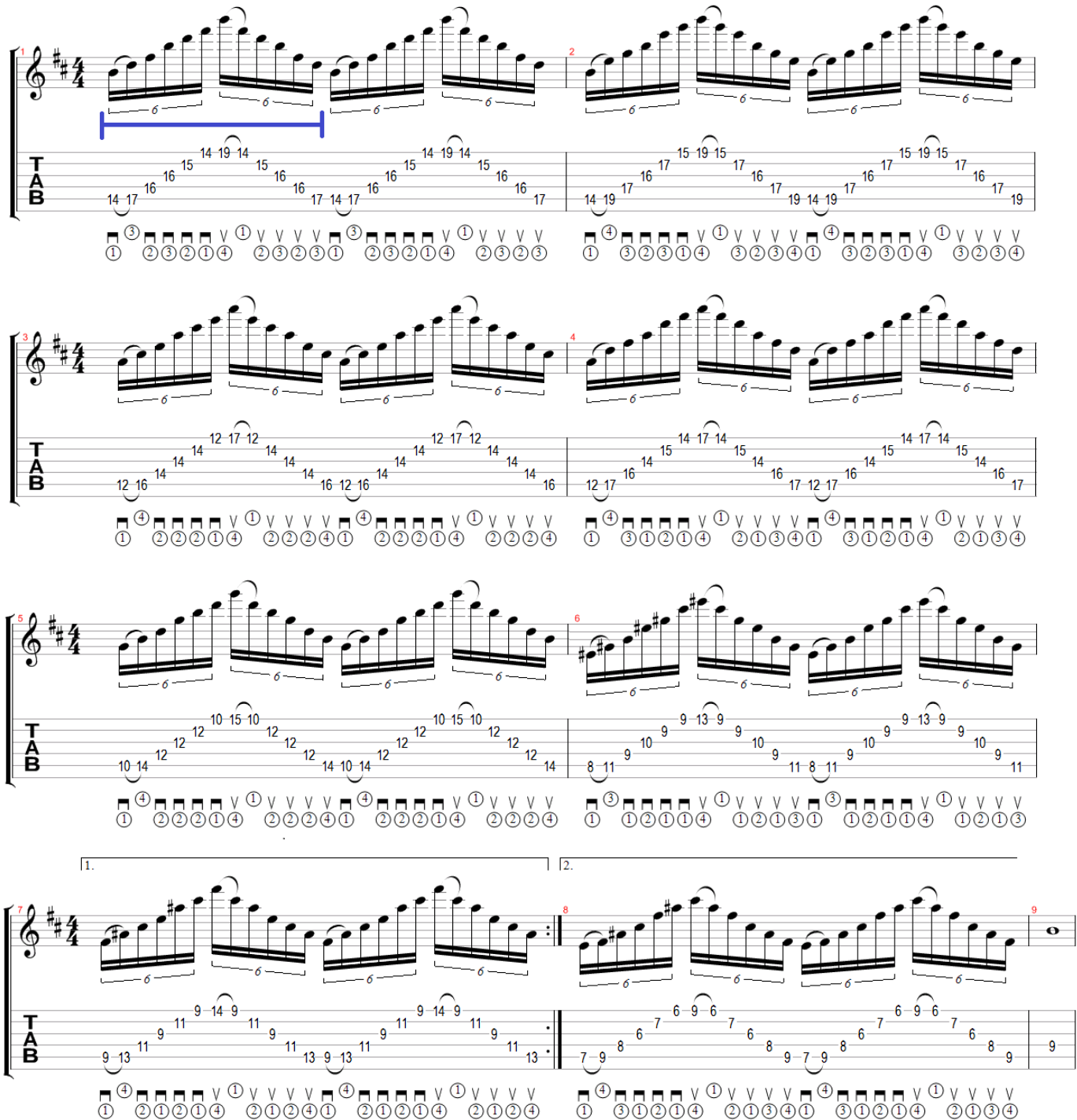


System 1: Treble clef, key signature of two sharps (D major), 4/4 time. TAB line shows fret numbers. Red boxes highlight root notes. Blue brackets highlight the base melodic pattern. Fingering numbers (1-4) are provided for each note.

System 2: Treble clef, key signature of two sharps (D major), 4/4 time. TAB line shows fret numbers. Red boxes highlight root notes. Blue brackets highlight the base melodic pattern. Fingering numbers (1-4) are provided for each note.

System 3: Treble clef, key signature of two sharps (D major), 4/4 time. TAB line shows fret numbers. Red boxes highlight root notes. Blue brackets highlight the base melodic pattern. Fingering numbers (1-4) are provided for each note.

Ejercicio 3.5: Este ejercicio presenta varios arpeggios triada de la tonalidad de B menor con diferentes inversiones. El movimiento armónico del ejercicio se mueve por cuartas: i – iv – VII – III – VI – II7 – V7 – i. El patrón melódico base esta remarcado de azul. El ejercicio aplica las mismas digitaciones expuestas en los ejercicios anteriores, por lo cual no se ha visto la necesidad de indicarlos.



The musical score for Ejercicio 3.5 is presented in four systems, each containing a treble clef staff and a corresponding TAB staff. The key signature is B minor (two sharps: F# and C#). The time signature is 4/4. The exercise consists of 16 measures, divided into two groups of eight measures each, separated by a repeat sign and two endings.

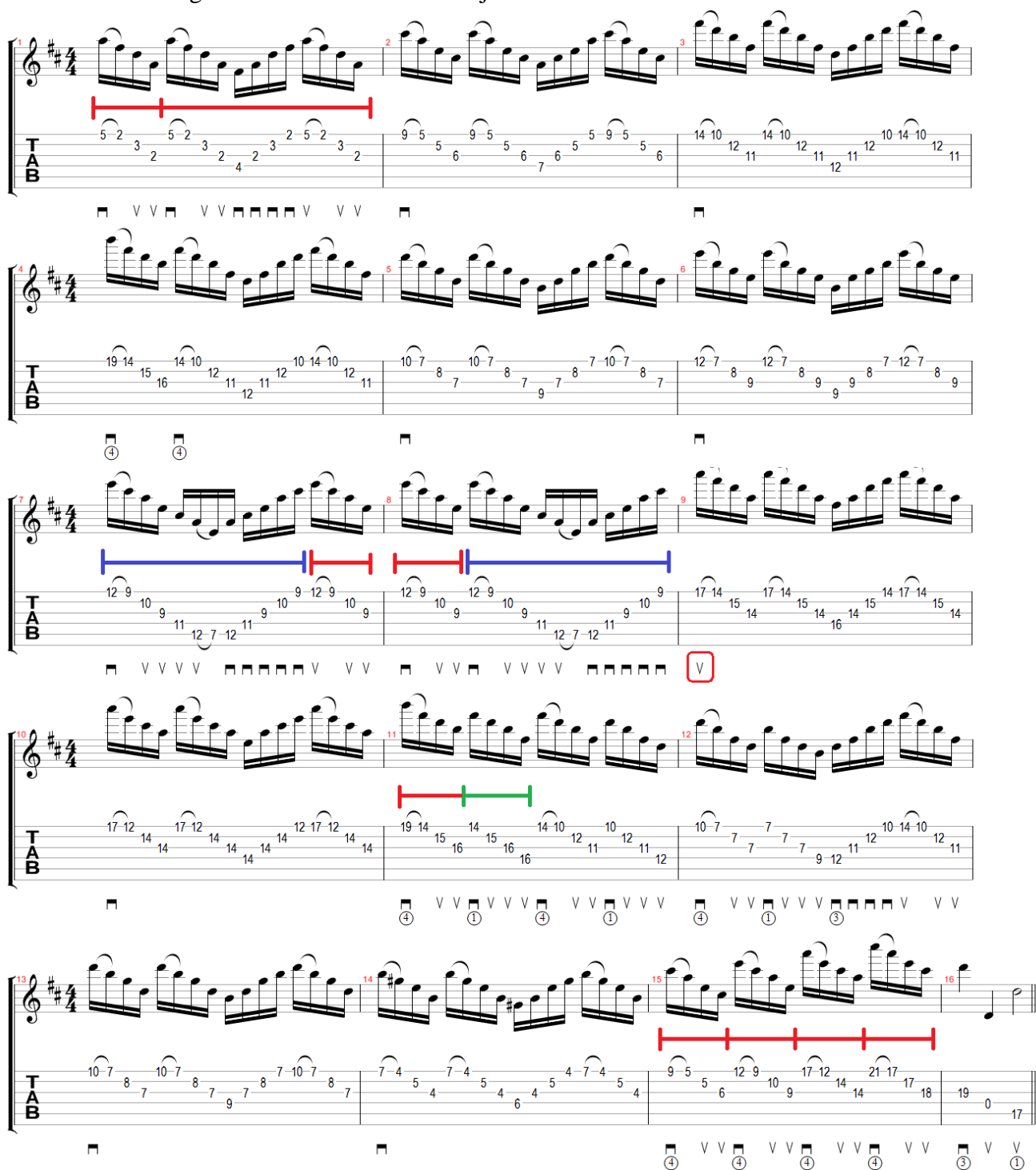
System 1 (Measures 1-4): The first measure (1) features a blue-marked base melodic pattern. The TAB staff shows fingerings (1-4) and vibrato marks (V) for each note. The second measure (2) continues the sequence. The third measure (3) and fourth measure (4) complete the first group.

System 2 (Measures 5-8): The fifth measure (5) starts the second group. The sixth measure (6) continues the sequence. The seventh measure (7) and eighth measure (8) complete the second group.

System 3 (Measures 9-12): The ninth measure (9) introduces a key signature change to B major (F# and C#). The tenth measure (10) continues the sequence. The eleventh measure (11) and twelfth measure (12) complete the third group.

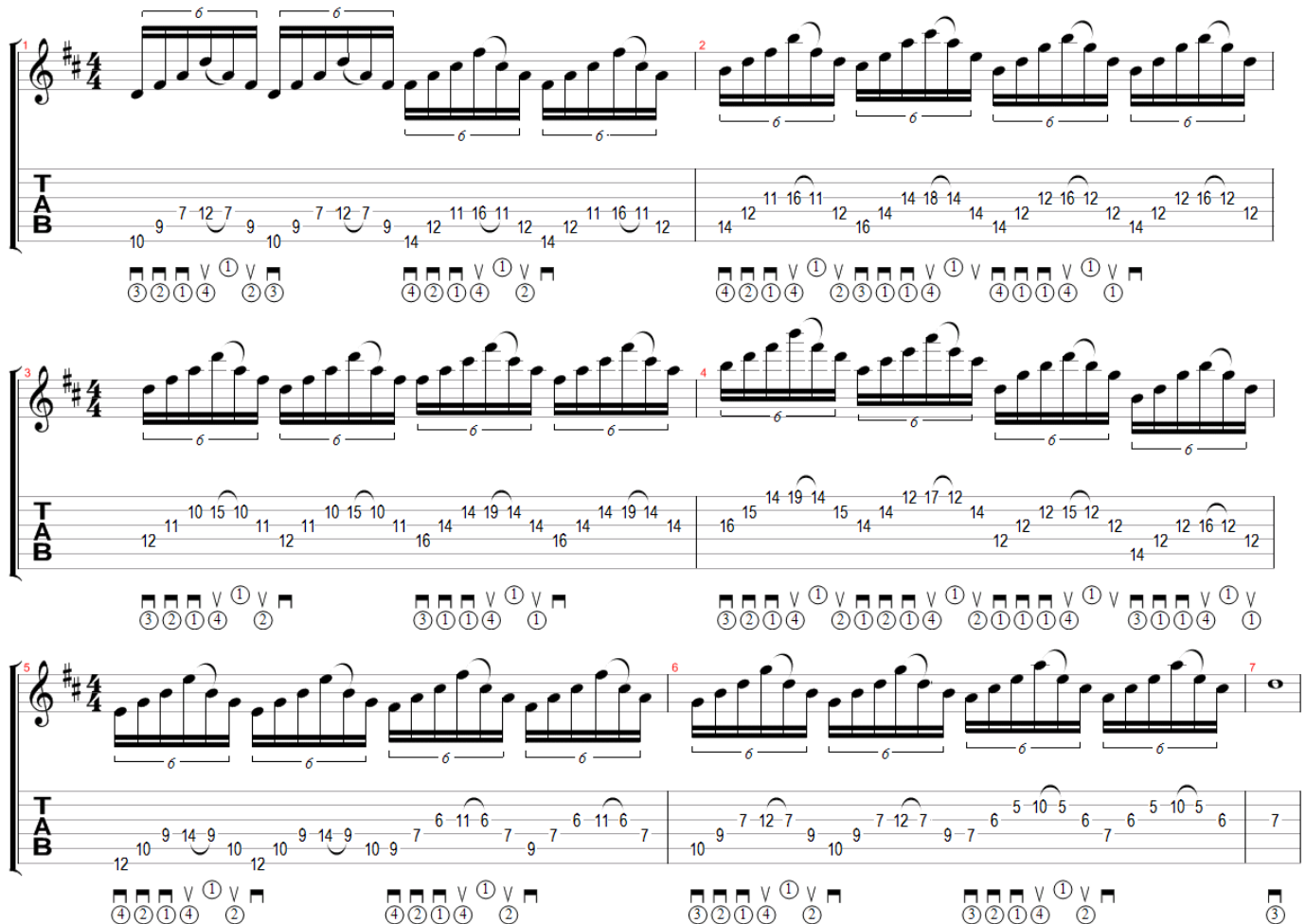
System 4 (Measures 13-16): The thirteenth measure (13) starts the fourth group. The fourteenth measure (14) continues the sequence. The fifteenth measure (15) and sixteenth measure (16) complete the exercise. The score ends with a repeat sign and two endings.

Ejercicio 3.6: Este ejercicio presenta varios arpeggios triada de la tonalidad de D mayor con diferentes inversiones. El movimiento armónico del ejercicio se mueve por cuartas: I – V – vi – IV – ii – IV – I – V – I – V – vi – IV – II – IV – I – V – I. Cada patrón está remarcado de diferente color. Los patrones en los que no está indicada la digitación se deben de aplicar las mismas digitaciones indicadas en los ejercicios anteriores.



The musical score for Exercise 3.6 is presented in five systems, each containing a standard notation staff and a guitar tablature staff. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The score consists of 16 measures. The first system (measures 1-3) features a red bracket under measures 1-2. The second system (measures 4-6) features a blue bracket under measure 4. The third system (measures 7-9) features a red bracket under measure 7 and a blue bracket under measure 8. The fourth system (measures 10-12) features a red bracket under measure 10 and a green bracket under measure 11. The fifth system (measures 13-16) features a red bracket under measures 13-14. Chord symbols (V, vi, IV, ii, II) are placed below the measures, some enclosed in colored boxes (red, blue, green) corresponding to the brackets. Fingerings (1-4) are indicated below the tablature lines.

Ejercicio 3.7: Este ejercicio aplica el mismo patrón melódico del ejercicio 3.3 y los mismos principios técnicos de los ejercicios precedentes. Su principal objetivo es mostrar como los mismos patrones melódicos pueden ser trasladados a diferentes octavas, en diferentes áreas del mástil, manteniendo los mismos principios técnicos, de manera que todos los patrones expuestos anteriormente pueden ser trasladados a otras triadas con distintas inversiones u octavas. Su movimiento armónico es: I – iii – vi – V – IV – I – iii – vi – V – IV – ii – iii – IV – V – I.



The musical score for Exercise 3.7 is presented in three systems, each with a guitar staff and a corresponding TAB staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The exercise is divided into seven measures, numbered 1 through 7.

System 1 (Measures 1-2):

- Measure 1: Melodic line starts on the 10th fret, moving up to the 12th fret. TAB: 10 9 7-12-7 9 10 9 7-12-7 9. Fingering: 3 2 1 4 V 1 V 3.
- Measure 2: Melodic line continues on the 12th fret, moving up to the 14th fret. TAB: 14 12 11-16-11 12 14 12 11-16-11 12. Fingering: 4 2 1 4 V 1 V 4.

System 2 (Measures 3-4):

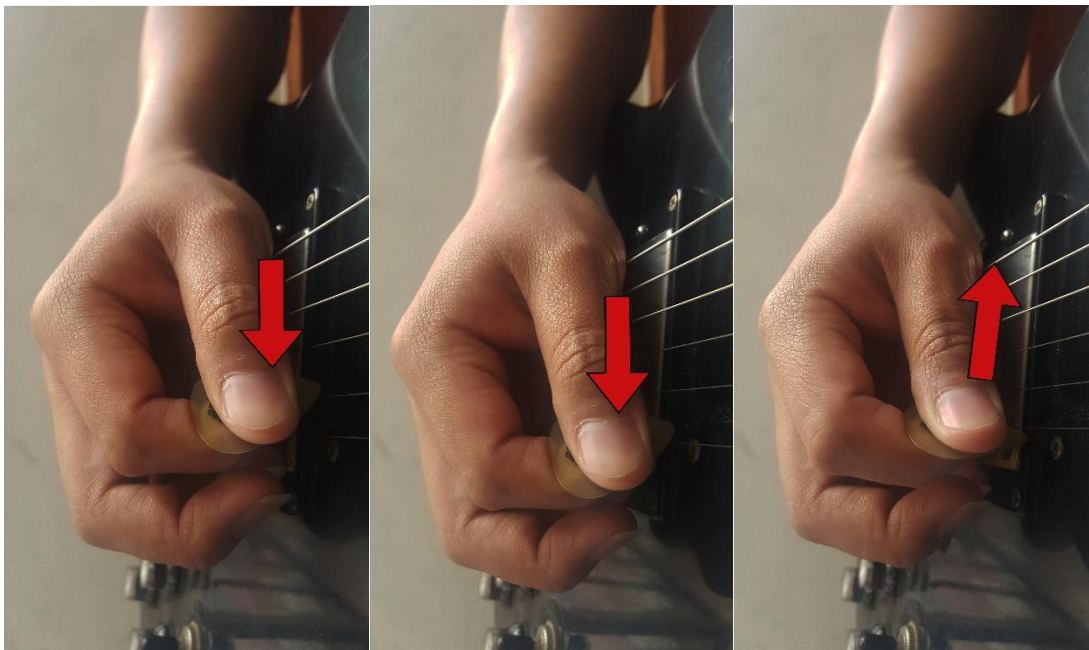
- Measure 3: Melodic line continues on the 14th fret, moving up to the 16th fret. TAB: 14 12 11-16-11 12 14 12 11-16-11 12. Fingering: 4 2 1 4 V 1 V 4.
- Measure 4: Melodic line continues on the 16th fret, moving up to the 18th fret. TAB: 16 14 13-18-13 14 16 14 13-18-13 14. Fingering: 4 2 1 4 V 1 V 4.

System 3 (Measures 5-7):

- Measure 5: Melodic line continues on the 18th fret, moving up to the 20th fret. TAB: 18 16 15-20-15 16 18 16 15-20-15 16. Fingering: 4 2 1 4 V 1 V 4.
- Measure 6: Melodic line continues on the 20th fret, moving up to the 22nd fret. TAB: 20 18 17-22-17 18 20 18 17-22-17 18. Fingering: 4 2 1 4 V 1 V 4.
- Measure 7: Melodic line continues on the 22nd fret, moving up to the 24th fret. TAB: 22 20 19-24-19 20 22 20 19-24-19 20. Fingering: 4 2 1 4 V 1 V 4.

2.6.4. Economy Picking.

Es la combinación de las técnicas: *golpe alternado* y el *barrido (sweep)*. Es especialmente práctica en agrupaciones de cuerda impares debido a que permite mantener el movimiento de vitela *abajo/adentro – arriba/afuera* o *abajo/afuera – arriba/adentro* durante el cambio de cuerda (de ahí su nombre), también es llamado *Pickslanting* (Grady, The Skip Fives Lick, 2015).



En la *Ilustración 15* se muestra encerrado en café la técnica de golpe alternado, encerrado en rojo la técnica de barrido descendente y encerrado en azul el barrido ascendente. Como se puede apreciar, estas tres técnicas son aplicadas en conjunto permitiendo un movimiento de vitela fluido usando únicamente las combinaciones *abajo/adentro – arriba/afuera*.

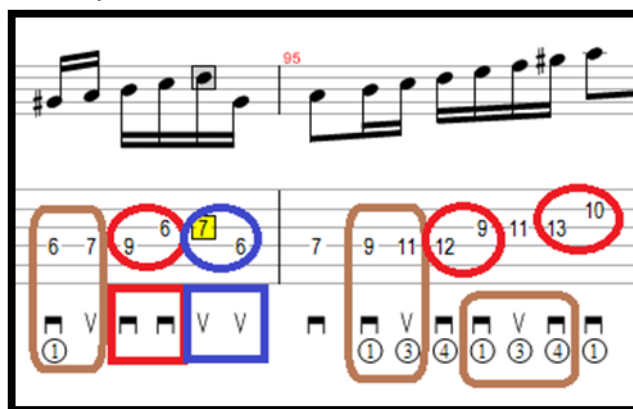


Ilustración 15

Ejercicio 4.1: Este ejercicio presenta el patrón básico de *economy picking* (encerrado en azul) del cual resultan las variaciones y combinaciones que serán presentadas más adelante. Se ha aplicado esta técnica a las posiciones III y IV de la escala pentatónica de Bm, se recomienda prestar especial atención al movimiento de la mano derecha y comprender su principio técnico, puesto que las aplicaciones de esta técnica son diversas y muy interesantes.



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

TAB

12 12-14 15 12 12-14 15 12 12-14 15 12 12-14 15

11 12-15 14-11 12-15 14-11 12-15 14-11 12-15 14

12 11-14 14-12 11-14 14-12 11-14 14-12 11-14 14

1 1 3 4 1 2 4 3 2 1 4 3

12 12-14 14-12 12-14 14-12 12-14 14-12 12-14 14

12 12-14 14-12 12-14 14-12 12-14 14-12 12-14 14

14 14-17 17-14 14-17 17-14 14-17 17-14 14-17 17

1 1 3 4 1 1 4 3 1 1 4 4 1 1 4 3

14 14-16 17-14 14-16 17-14 14-16 17-14 14-16 17

14 14-16 16-14 14-16 16-14 14-16 16-14 14-16 16

14 15-17 16-14 15-17 16-14 15-17 16-14 15-17 16

1 1 3 4 1 1 4 3 1 2 4 3 1 2 4 3 1

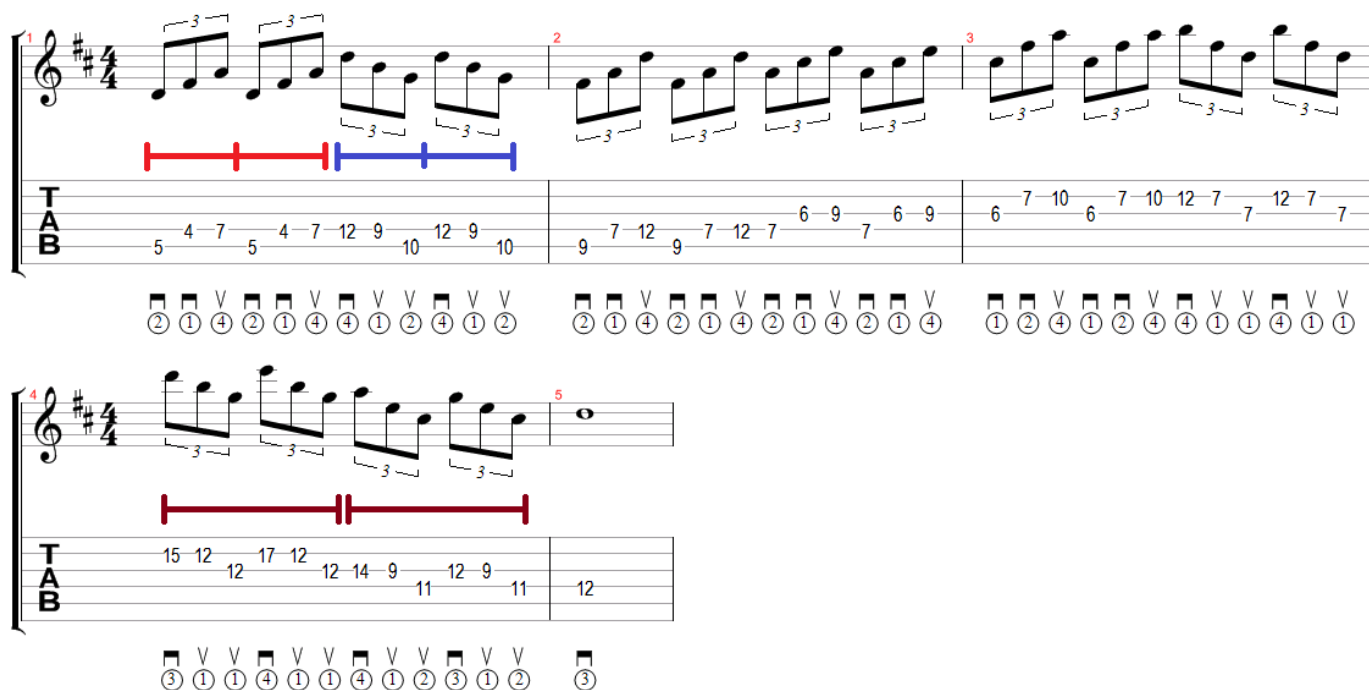
15 14-17 17-15 14-17 17-15 14-17 17-15 14-17 17

12 12-14 15-12 12-14 15 11 12-15 14-11 12-15 14

12

2 1 4 3 1 1 4 3 1 2 4 3 1

Ejercicio 4.2: Este ejercicio presenta dos nuevos patrones de *economy picking* aplicados a triadas en la progresión: I – IV – I – V – iii – vi – ii7 – V7 – I. Los patrones base están remarcados de rojo y azul, el patrón remarcado en marrón es una variación del patrón azul donde se agrega el séptimo grado a la triada.



The musical notation for Exercise 4.2 is presented in two systems, each with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The first system shows measures 1-3 with patterns 1, 2, and 3. The second system shows measures 4-5 with patterns 4 and 5. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The first system shows measures 1-3 with patterns 1, 2, and 3. The second system shows measures 4-5 with patterns 4 and 5. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The first system shows measures 1-3 with patterns 1, 2, and 3. The second system shows measures 4-5 with patterns 4 and 5.

System 1 (Measures 1-3):

- Measure 1:** Treble clef, F# key signature, 4/4 time. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter). Fingering: 2, 1, 4. Pattern 1 (red) is marked over the first two notes.
- Measure 2:** Treble clef, F# key signature, 4/4 time. Notes: C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter). Fingering: 2, 1, 4. Pattern 2 (blue) is marked over the first two notes.
- Measure 3:** Treble clef, F# key signature, 4/4 time. Notes: F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter). Fingering: 2, 1, 4. Pattern 3 (brown) is marked over the first two notes.

System 2 (Measures 4-5):

- Measure 4:** Treble clef, F# key signature, 4/4 time. Notes: B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter). Fingering: 2, 1, 4. Pattern 4 (red) is marked over the first two notes.
- Measure 5:** Treble clef, F# key signature, 4/4 time. Notes: E5 (quarter), F#5 (quarter), G5 (quarter). Fingering: 2, 1, 4. Pattern 5 (brown) is marked over the first two notes.

Ejercicio 4.3: Este ejercicio presenta dos nuevos patrones de *economy picking* resultantes de la combinación del ejercicio anterior y la técnica de ligados. El primer patrón melódico esta remarcado en rojo y presenta una variación remarcada en azul. El patrón del golpe de la vitela encerrado en el recuadro verde es aplicado en todo momento, incluso en el patrón melódico remarcado en marrón, el cual es melódicamente diferente.



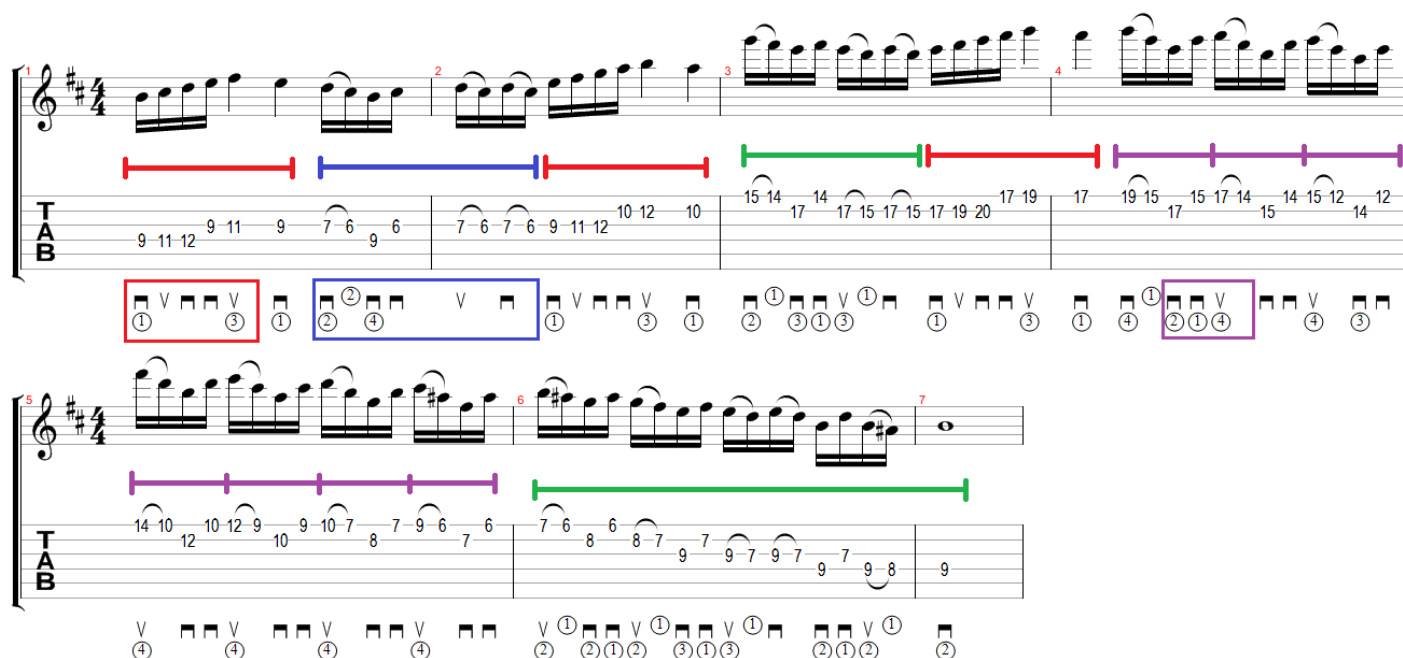
The musical score for Ejercicio 4.3 is presented in four systems, each with a standard guitar staff and a corresponding TAB staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 1-3):** The first measure is marked with a red bracket. The TAB shows fret numbers 11, 7, 9, 7, 12, 7, 11, 7, 9, 7, 11, 7. The second measure is marked with a blue bracket. The TAB shows fret numbers 14, 11, 11, 16, 11, 14, 11, 11, 14, 11, 11, 14, 11. The third measure is marked with a brown bracket. The TAB shows fret numbers 16, 12, 12, 16, 12, 14, 12, 12, 16, 12, 12, 14, 12.
- System 2 (Measures 4-6):** The fourth measure is marked with a red bracket. The TAB shows fret numbers 8, 7, 7, 8, 7, 7, 10, 7, 8, 7, 7, 8, 7. The fifth measure is marked with a blue bracket. The TAB shows fret numbers 12, 7, 10, 7, 8, 7, 7, 10, 7, 8, 7, 7, 8, 7. The sixth measure is marked with a brown bracket. The TAB shows fret numbers 14, 10, 12, 15, 10, 14, 10, 12, 14, 10, 12, 14, 10.
- System 3 (Measures 7-9):** The seventh measure is marked with a red bracket. The TAB shows fret numbers 12, 9, 10, 14, 9, 12, 9, 10, 12, 9, 10, 14, 9. The eighth measure is marked with a brown bracket. The TAB shows fret numbers 15, 12, 12, 15, 12, 14, 12, 12, 15, 12, 12, 17, 12. The ninth measure is marked with a brown bracket. The TAB shows fret numbers 18, 14, 14, 19, 14, 18, 14, 14, 18, 14, 14, 18, 14.
- System 4 (Measures 10-11):** The tenth measure is marked with a red bracket. The TAB shows fret numbers 19, 14, 15, 14, 15, 14, 16, 14, 16, 15, 16, 15, 17, 15. The eleventh measure is marked with a brown bracket. The TAB shows fret number 16.

Below each TAB staff, there are picking patterns represented by numbers 1-4 and 'V' for the pick. Some patterns are enclosed in green boxes, indicating the 'vitela' pattern. Other patterns are highlighted in red, blue, or brown, corresponding to the brackets in the notation above.



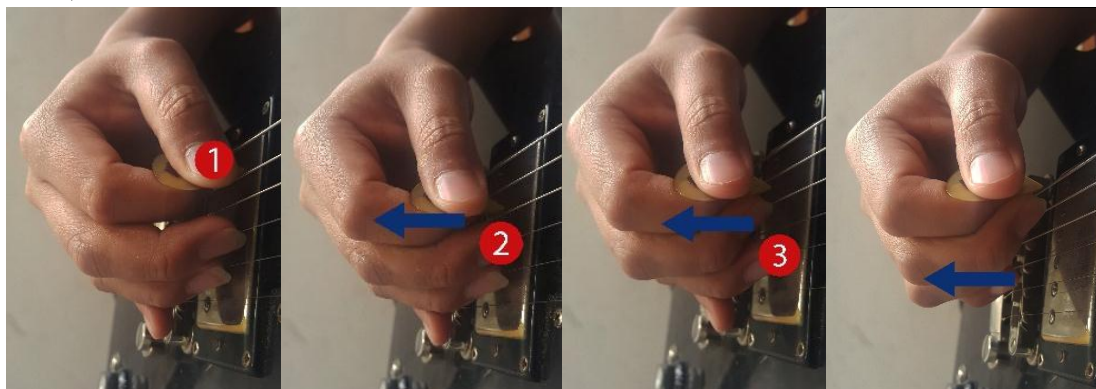
Ejercicio 4.6: Este ejercicio combina algunos patrones ya expuestos. Cada patrón esta remarcado de un color diferente.



The image shows a musical score for Exercise 4.6, consisting of two systems of music. Each system has a standard musical staff and a corresponding guitar tablature (TAB) staff. The score is divided into four measures, each marked with a red number (1, 2, 3, 4) above the staff. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 7. The tablature staff includes fret numbers and specific picking patterns indicated by letters (V for downstroke, ^ for upstroke) and circled numbers (1-4) representing fingerings. Colored brackets and boxes highlight specific patterns: red for measures 1 and 3, blue for measure 2, and purple for measure 4. The second system also features a green bracket for measure 6 and a purple bracket for measure 7.

2.6.5. Crosspicking.

Es la ejecución alternada entre un golpe descendente usando la vitela (también puede ser descendente, aunque menos común) y un golpe ascendente usando uno de los dedos libres de la mano derecha. Esta técnica es especialmente útil para ejecutar grandes saltos de cuerda con rapidez (Grady, Albert Lee Lesson: Crosspicking, 2015).



En la *Ilustración 16* la letra “M” significa que se debe emplear el dedo medio de la mano derecha para pulsar dicha nota. Los golpes de vitela descendente (las más bajas) se intercalan con un golpe del dedo medio (la más alta).

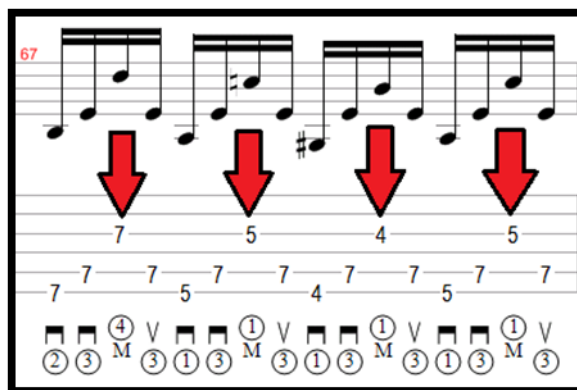


Ilustración 16

Ejercicio 5.1: Este primer ejercicio expone dos patrones de crosspicking aplicados a una sola posición de la mano derecha en la primera posición de la escala pentatónica de Bm. La digitación indicada en los dos primeros compases debe ser aplicado en todos los compases consiguientes. El traste número siete debe ser pisado con el dedo uno, usándolo como puente en las tres cuerdas. El primer patrón se muestra encerrado en el recuadro rojo, en el cual se debe alternar entre el dedo medio de la mano derecha “M” y el golpe descendente de la vitela. El segundo patrón se muestra encerrado en el recuadro azul y en este se debe alternar entre el dedo anular de la mano derecha “A” y el golpe descendente de la vitela. En el recuadro remarcado de marrón se muestra la combinación de los dos patrones alternándose entre ellos.



Ejercicio 5.2: Este ejercicio presenta encerrado en el recuadro azul el mismo patrón de la mano izquierda expuesto en el ejercicio anterior y además, encerrado en el recuadro rojo, agrega un nuevo patrón de digitación que es muy frecuente en la obra. El objetivo principal de este ejercicio es reconocer los intervalos que se generan en los saltos de cuerdas (terceras, quintas y cuartas) todas ellas aplicadas a la escala de Bm en una misma progresión armónica: VI – VII – i – III – ii – i.



Henry José Gómez Mejía



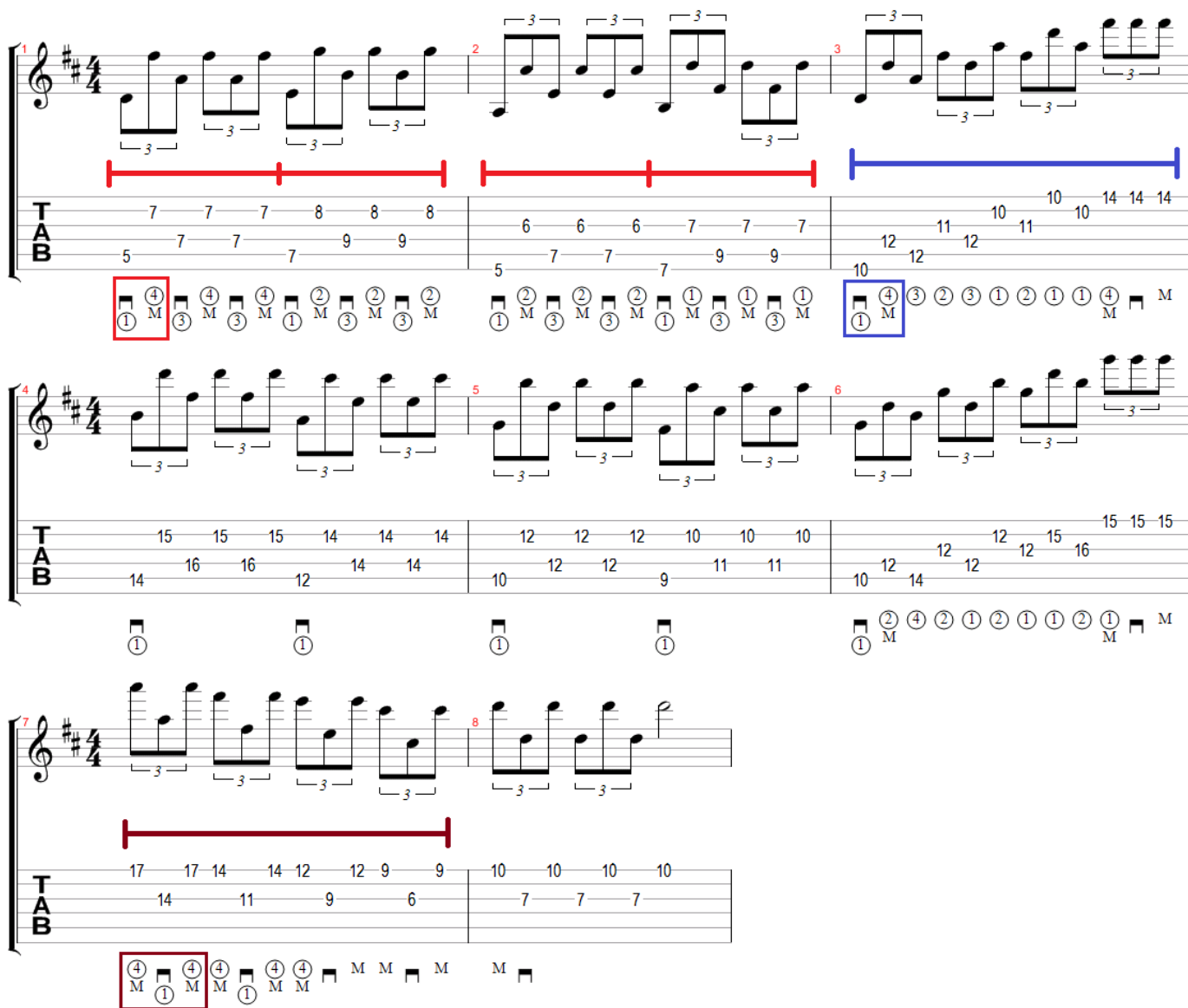
Henry José Gómez Mejía

Ejercicio 5.3: En este ejercicio se presentan dos patrones melódicos, el primero remarcado de rojo y el segundo de azul. El patrón encerrado en el recuadro rojo combina las técnicas *sweep* y *crosspicking* mientras que el segundo combina el *golpe alternado* con el *crosspicking*. La digitación es constante, usando únicamente los dedos 1, 2 y 4. La progresión armónica del ejercicio es la misma utilizada en el ejercicio 40: I – iii – vi – IV – i – V – IV – V – vi – VI – I – V – I. Del mismo modo es importante prestar atención a los intervallos que se ejecutan, séase, terceras y octavas.



The musical score for Exercise 5.3 is presented in three systems, each with a standard musical staff and a corresponding guitar tablature (TAB) staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system contains two measures. The first measure is marked with a red box around the first two notes of the melodic line and a blue box around the second two notes. The second measure is marked with a red box around the first two notes and a blue box around the second two notes. The second system also contains two measures, with the first measure marked with a red box around the first two notes and a blue box around the second two notes. The third system contains two measures, with the first measure marked with a red box around the first two notes and a blue box around the second two notes. The tablature staff shows fret numbers and fingerings (1, 2, 4) for the patterns. The first system's tablature shows frets 5, 4, 7, 5, 4, 7, 9, 11, 7, 9, 11, 7. The second system's tablature shows frets 7, 5, 9, 7, 5, 9, 9, 5, 9, 5, 10, 9, 12, 9, 12, 12, 9, 12, 9. The third system's tablature shows frets 12, 11, 14, 12, 11, 14, 14, 11, 12, 11, 10, 9, 12, 10, 9, 12, 14, 11, 12, 11, 14, 12, 16, 14, 12, 16, 12, 9, 12, 9. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

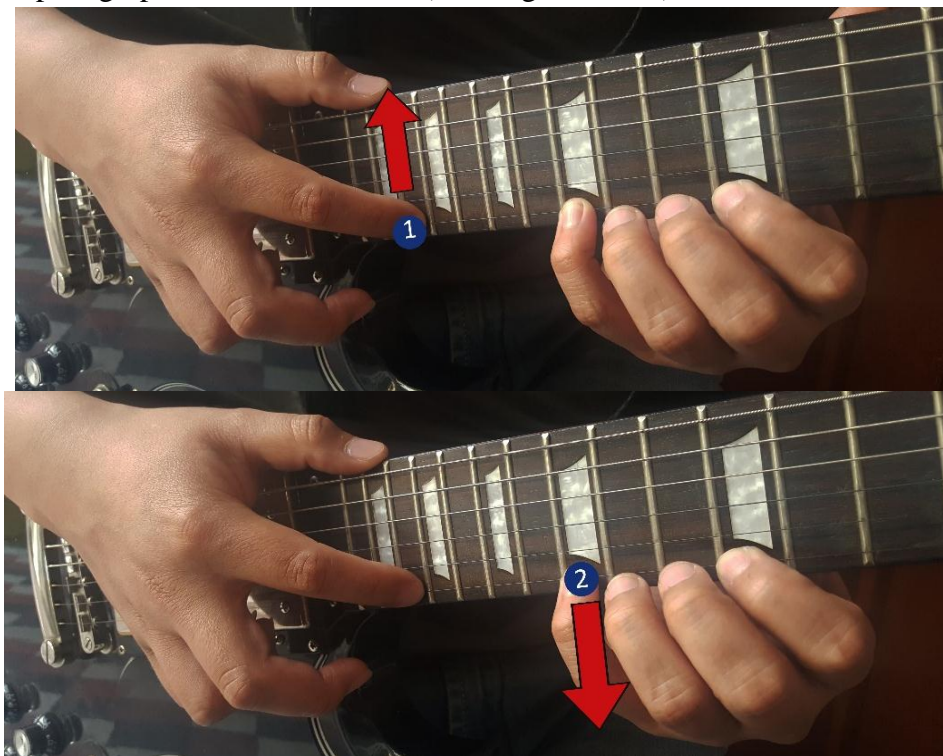
Ejercicio 5.4: En este ejercicio se presentan dos nuevos patrones de arpeggios cada uno remarcado de color rojo y azul. El patrón de la mano derecha encerrado los recuadros rojo y azul es constante desde el compás uno hasta el seis. El compás siete, remarcado de color marrón, presenta un patrón melódico con saltos de octava en el cual se aplica el mismo patrón de la mano derecha del ejercicio 5.2.



The musical score for Exercise 5.4 is presented in three systems, each with a treble clef, key signature of one sharp (F#), and 4/4 time signature. The score includes guitar tablature (TAB) and standard notation. The first system (measures 1-3) features a red bracket under measures 1-2 and a blue bracket under measure 3. The second system (measures 4-6) features a red bracket under measures 4-5 and a blue bracket under measure 6. The third system (measures 7-8) features a red bracket under measure 7. Fingerings are indicated by circled numbers 1-4. The notation includes treble clef, key signature of one sharp (F#), and 4/4 time signature. The tablature shows fret numbers on six lines.

2.6.6. Tapping.

Consiste en la ejecución de una nota cualquiera usando uno de los dedos de la mano derecha para golpear el traste deseado (Dominguez, 1998).



En la *Ilustración 17* la letra “T” significa que dicho traste deberá ser presionado con uno de los dedos de la mano derecha.

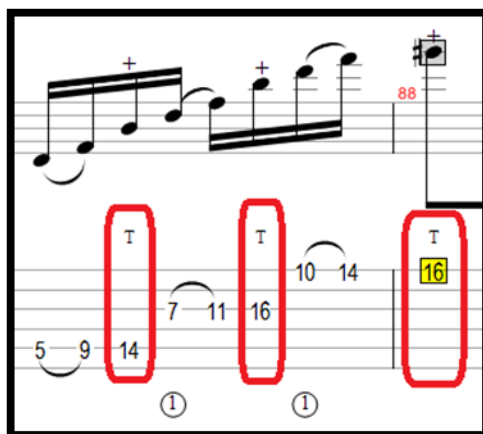
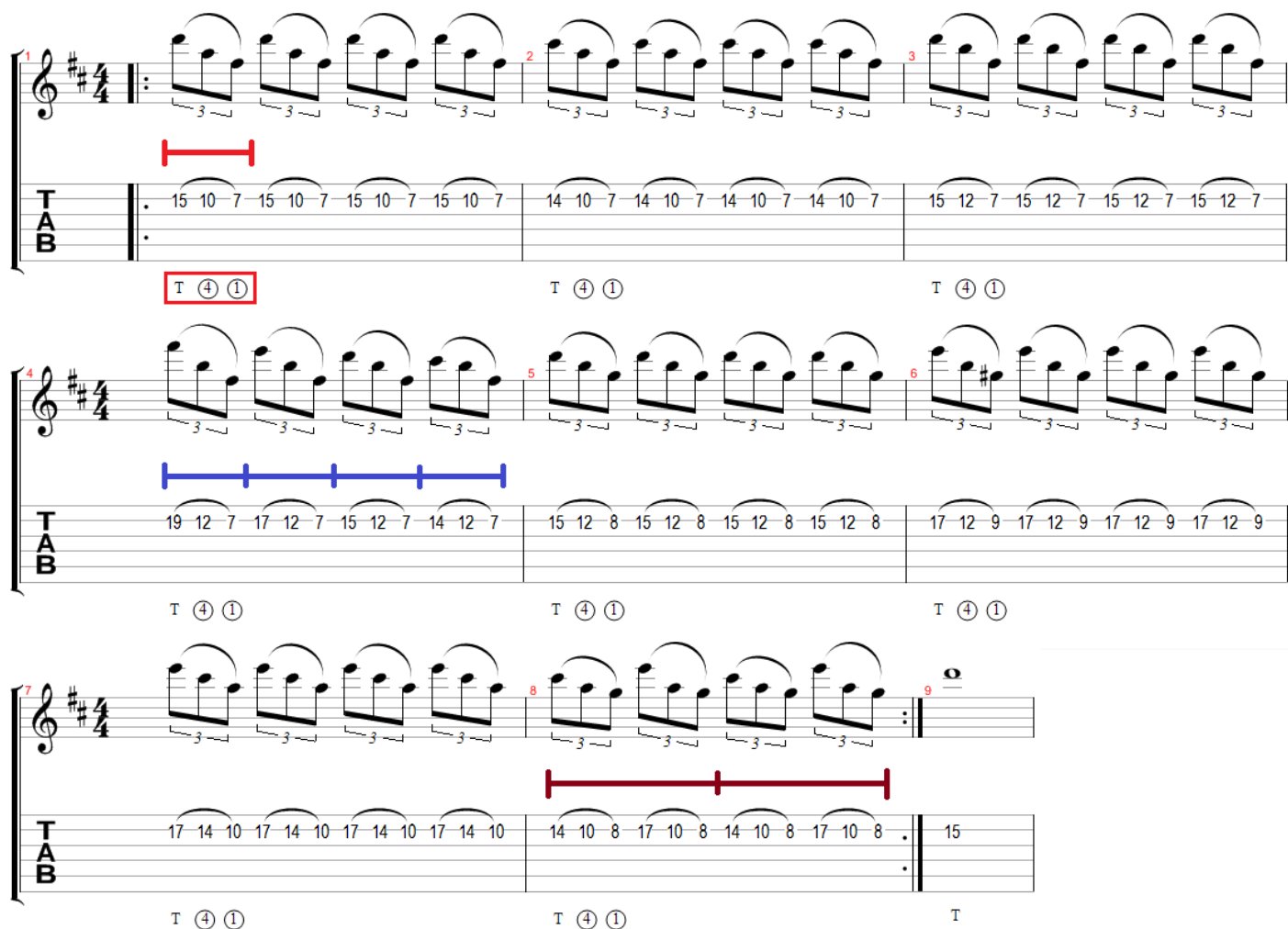


Ilustración 17

Ejercicio 6.1: Este ejercicio sigue la progresión armónica: i – v – VI – iv – i – v – VI – VII, presentando un grado por cada compás. El patrón de digitación está encerrado en el recuadro rojo y es constante durante todo el ejercicio.

[illegible]

Ejercicio 6.2: Este ejercicio sigue la progresión armónica: I – iii – VI – iv – II – V – V7 – I, presentando un grado por cada compás. El patrón de digitación está encerrado en el recuadro rojo y es constante durante todo el ejercicio.



1 2 3

TAB

T (4) (1)

4 5 6

TAB

T (4) (1)

7 8 9

TAB

T (4) (1)

Ejercicio 6.3: Este ejercicio sigue la progresión armónica ya expuesta en el ejercicio 41: i – iv – VII – III – VI – II7 – V7 – i. Como se puede notar combina los patrones melódicos del ejercicio 6.1 y 6.2 y además agrega saltos de cuerda.



1 2 3

TAB

T 1 4 T 4 1

4 5 6

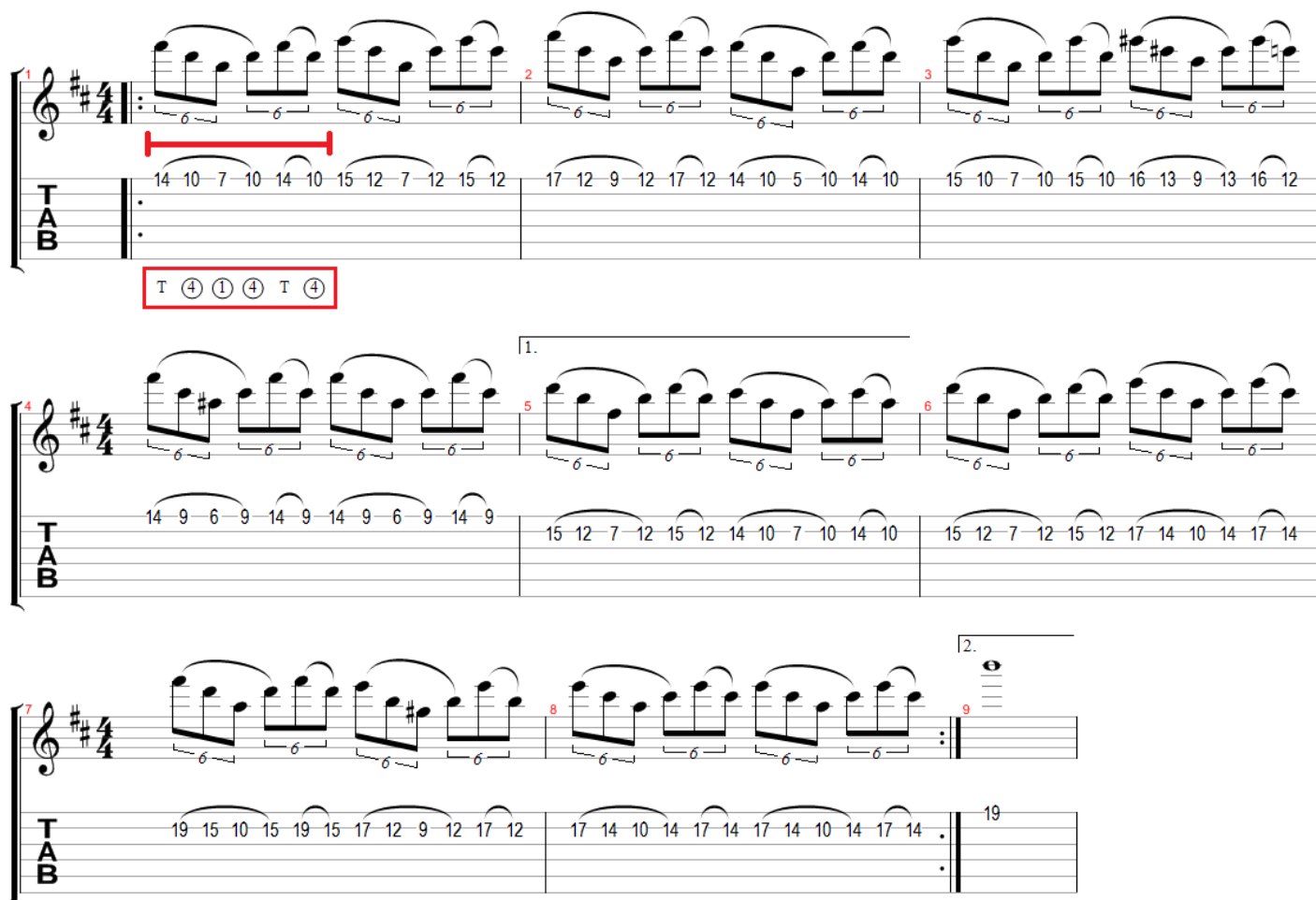
TAB

T T T T

7 8 9

T 1 4 T

Ejercicio 6.4: Este ejercicio aplica los mismos patrones melódicos y de digitación de principio a fin, los cuales están remarcados de color rojo. La progresión armónica del ejercicio es la siguiente: i – iv – VII – III – VI – II7 – V7 – i – v – i – VII – III – IV – VII – i.



The musical score for Exercise 6.4 is presented in three systems, each with a guitar staff and a corresponding TAB staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with some measures containing multiple beamed notes. Red markings highlight specific melodic and fingering patterns.

System 1 (Measures 1-3):

- Measure 1: Melodic pattern (F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4) with fingering 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6. TAB: 14-10-7-10-14-10-15-12-7-12-15-12.
- Measure 2: Melodic pattern (F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4) with fingering 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6. TAB: 17-12-9-12-17-12-14-10-5-10-14-10.
- Measure 3: Melodic pattern (F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4) with fingering 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6. TAB: 15-10-7-10-15-10-16-13-9-13-16-12.

System 2 (Measures 4-6):

- Measure 4: Melodic pattern (F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4) with fingering 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6. TAB: 14-9-6-9-14-9-14-9-6-9-14-9.
- Measure 5: Melodic pattern (F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4) with fingering 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6. TAB: 15-12-7-12-15-12-14-10-7-10-14-10.
- Measure 6: Melodic pattern (F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4) with fingering 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6. TAB: 15-12-7-12-15-12-17-14-10-14-17-14.

System 3 (Measures 7-9):

- Measure 7: Melodic pattern (F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4) with fingering 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6. TAB: 19-15-10-15-19-15-17-12-9-12-17-12.
- Measure 8: Melodic pattern (F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4) with fingering 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6. TAB: 17-14-10-14-17-14-17-14-10-14-17-14.
- Measure 9: Melodic pattern (F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4) with fingering 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6. TAB: 19.

Fingering Patterns (Red Box):

T ④ ① ④ T ④

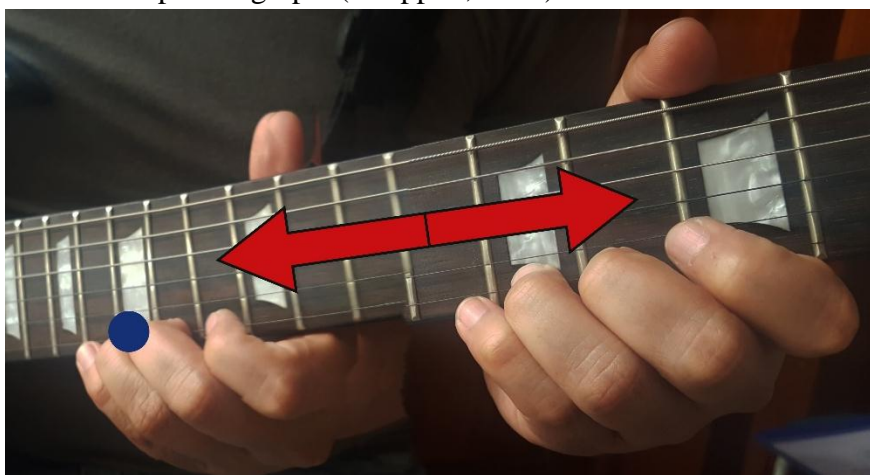
2.6.7. Vibrato.

Es una técnica de expresión que agrega a las notas mayor intensidad. Es especialmente recomendado utilizar en notas cuya duración es de una blanca o mayor. Para realizarlo se debe presionar un traste con cualquier dedo de la mano izquierda y seguidamente se debe mover la muñeca de arriba hacia abajo, o de izquierda a derecha, provocando la oscilación de la cuerda y a su vez de la nota (Chappell, 1992).



2.6.8. Slides.

Para ejecutar un slide se debe presionar cualquier traste usando un dedo de la mano izquierda (también puede ser de la mano derecha) y seguido a ello, deslizar dicho dedo hacia otro traste, pudiendo este ser más alto o más bajo. La segunda nota puede ser pulsada nuevamente o no, pero es fundamental que se mantenga la presión sobre la cuerda mientras se desliza el dedo, pues esta acción es la que le da el timbre característico a la técnica. Además, en el caso de que no se vaya a pulsar nuevamente la cuerda, resulta qué, si se desliza adecuadamente el dedo, la cuerda no perderá la vibración dada en el primer golpe. (Chappell, 1992).



2.6.9. Palm Mutting.

“Es una técnica para la mano derecha [...] *que* da un efecto apagado y ayuda al control del recorrido del *sustain* y del enturbiamiento que resulta si se permite que sonidos distorsionados suenen juntos”. Para realizarlo se debe colocar el borde de la mano derecha encima del puente y utilizando la muñeca como pivote se debe pulsar las cuerdas mientras mantiene contacto con el puente (Chappell, 1992).



2.6.10. Control del volumen.

El potenciómetro de la guitarra eléctrica permite controlar la cantidad de señal que envían las pastillas de la guitarra hacia los dispositivos externos por medio del cable. Con él se puede controlar la dinámica (piano, forte...) y la ganancia de la señal. Además, se lo puede usar para atenuar el ataque de las cuerdas y conseguir el efecto de *crencendo* del “violín”. Para conseguirlo se ubica el potenciómetro en una salida mínima, se golpea la cuerda y rápidamente se gira el potenciómetro al máximo, con lo que el golpe inicial no es percibido.



Allegro ma non Troppo

1er Movimiento

Ludwig van Beethoven

Violin Concerto in D major - Op.61

Moderate ♩ = 120

Compas 89

1

5

8

P.M. ----- 1



11

4—7—5—4—7—6—5—6—4—7—6—5—7—11—9—8—11—10—8—12—10—14—12—10—14

① ④ ② ① ④ ③ ① ④ ③ ② V V V V V V V ① ④ ② ① ④ ③ ① ④ ② ① ④

13

12—15—12—15—14—16—14—16—18—15—17—19—15—17—19—21—22—14—15—14—17—19—17—15—14—15—14

① ③ ② ① ② ① ② ④ ① ② ④ ① ② ④ ④ V ④ ① ② ① ④ ④ ④ ② ① ③ ②

17

12—14—12—10—12—10—9—7—9—10—9—10—12—15—14—15—17—18—19—17—19—17

① ④ ② ① ④ ② ① ① ② ③ ① ② ④ ② ① ① ③ ④ ④ ② ④ ②

21

15—17—15—14—15—14—12—14—15—16—17—12—15—14—9—12—15—15—15—15

① ④ ② ① ③ ② ① ① ② ③ ④ ① ③ ② ① ② ④ ① ② ④ ① ② ④ V V V V V V



26

3 3 3

8 9 12 15 19 19 19 17 15 14

6 9 8 16 16 14 14 12 12 11 11

3 4 7 5

① ② ④ V ① ④ ④ ① M M M

29

9 11 9 8 9 11 12 11 9 11 9 12 11 12 11 9 7 9 11 7 9 7 11 9 7 9 7 10 9 10 9 7 5

② V ① ③ ④ ③ ④ ① ① V V ③ ① ①

Compas 126

34

7 9 10 12 10 12 14 10 12 13 9 12 10 14 12 11 10

5 7 8 10 7 9 11 7 9 10 12 12 10 10

M A ③ ① ④ V ③ ②

37

13 11 15 14 17 15 18 17 20 18 17 20 14 14 15 12 14 15 12 14 15

② ② V ① ④ ③ ① ② ③ V




 ④ ③①④①②④①③①④ ②④① T T

[illegible]



68

7

8

8

5

8

6

9

6

7

5

7

5

7

10

7

10

9

10

8

12

13

13

12

12

10

10

15

15

10

9

7

12

①

②

V

V

V

V

V

V

V

V

②

①

②

①

④

①

③

②

③

①

④

④

M

④

M

M

M

M

M

M

M

71

12

15

12

13

13

12

14

9

10

10

12

15

13

13

12

13

9

9

11

7

7

11

7

7

11

7

12

11

12

10

7

①

V

V

V

V

V

V

V

V

④

①

②

①

③

①

④

③

①

③

②

M

④

①

①

④

①

①

①

①

①

④

③

④

③

①

V

V

V

V

V

V

V

V

74

11

11

11

11

12

14

12

11

12

13

14

10

11

12

10

12

11

11

11

11

12

14

12

11

12

13

14

10

11

12

10

12

④

③

②

①

②

①

75

11

12

14

12

11

12

11

12

9

10

12

10

9

10

9

10

12

14

15

14

12

14

12

14

15

15

15

15

14

10

14

7

11

16

5

5

5

9

14

①

①

①

④

①

①

①



81

T

16

9-7-5-7 6 11-9-7-9 9 10-9-7-9 7 10-9-7-9 10 10 14 10 12-9-17-17

④ ① ④ ③ ④ ① ④ M ① V M ② M M M M M

83

14 10 10 14 14 12-9 10 9 10 9 10-7 9 7 9 7 9 11 10 10-7

④ M ① M M M M M M M ① M V V V V V ① M V V V V V ④ M V V V V V ① M V V V V V

86

0 6-7-9 6-7 6 7-9-11-12 9-11-13 10-12-14-15 12-14-16

① V V V V V ① ③ ④ ① ③ ④ ① ① V V V V

91

17-16-17-16-17-16-17-16-14 17-15-14 16-14 13-16 15 16-13-16-13 9-7-9-7 9-6-9-6 7

④ ③ V ③ ④ ③ V ③ ④ V ① ④ V ② ① ④ V ① ③ V ② ③ ① ③ ① V ③ ① ③



93

5-7-5 7-4 7-7 4-7 7-7 6-7 7-7 5-7 9-7 7-9 6-9 9-9 9-9

① V ③ ① ④ ③ ④ ① ④ ③ ④ ② ④ ③ ④ ① ④ ② ③ ② ④ ② ④ ③ ④ ② ④ ③ ④

95

7-9 10-9 9-9 10-9 4-7 7-7 6-7 7-7 5-7 9-7 7-9 7-4 7-7 6-7 7-7

① ② ③ ② ③ ② ③ ① ④ ③ ④ ② ④ ③ ④ ① ② ④ ② ③ ② ④ ② ① ④ ③ ④ ② ④ ③ ④

97

7-5-7-9 5-7-9 6-7-9 7-9 7-10-9-7 5-10-5 6-5-10-5 6-3-5-3 4-3-5-3 4

④ A ① V V V V V V V ① ④ V ① ④ ② V V ① ③ V V V

99

4-5-4-5-9-7-5 9-5-7-5 9-5-7-9 5-7-5 9-5-7-9 7-6-7-9-7-6 7-9-11

① V ③ ④ ③ ④ ④ ② ① ④ ① ② ① V V V V ① V ① V ① V ④ ④



101

7-9-7-11 7-9-10-7-9-10-12-10-9 10-12-14 10-12-10 10-14-12-10 10-12-10 14-10-12-14 15

① V ④ ① ② ③ ① ② ③ ④ ② ① ② ④ ④ ④ ④ ② ② V ② V ② V ②

104

7-6-7-10-12-14 10-12-14 12-11-12 10-9-11 11-10-11-14-13 14 13-12-13-10-19-19 17-17 18

V ① V V V ② ③ V ② V ② V ② V ② V ② ③ V V V

107

12-13-14-15 11-12-13-14 10-11-12-13 9-10-11-12 8-9-10-11 12 9-10-11 12 9-10-11

① ② ③ ④ ④ V V ④ V V V V

111

12-14 10-12-14 14-16 17 17-19-21-17-24 10 12(14)

④ ① ② ① ④ ① ③ ④ ④ ① ③ ④ ① ④



130

7-5-4 7-5-3 6-4-6-4-6-7-9-7-9 7 9-7-9-10-12-10-12 9-10-9-10-12-14-12-14-16 17

③ ① ① ① ① ① ④ ④

[illegible]

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system contains the vocal melody and a single line of guitar accompaniment. The second system contains the guitar accompaniment and a line of fingerings. The melody is in 4/4 time, starting on a treble clef. The guitar accompaniment is in 4/4 time, starting on a bass clef. The fingerings are indicated by numbers 1-4 and V (thumb) below the notes. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and triplets.

141

2 1 V 3 1 V

1 3 1 V 1 4 V

[illegible]



146

7 8 7 10 10 12 13 13 9 10 12 13 9 10 12 13 9 10 12 13 9 10 12 13

① ① ① ① ④

150

14 13 14 13 14 15 14 12 15 14 12 15 12 14 14 13 14 12 14

④ ♮ V ♮ V

155

11 14 11 12 11 12 10 13 10 10 11 11 8 11 8 10 8 10 7 10 7 10 9 10 9 7 9 7 10 14 6 9 14 7 10 14

① V ② ♮ V ① ♮ ♮ V ① ♮ ♮ V ① V ③ ② ③ ② ① ③ ① ① ①

158

9 7 9 7 9 8 9 8 8 7 10 12 9 10 9 12 9 12 10 12 9 12 9 10 9 9 8 9 8 7 8 7 12

① ♮ V ♮ ♮ V ♮ V ② ④ ① ② ① V ③ ♮ V ① V ③ ② ③ ② ③ ② ③ ② ① ② ① ④



161

164

167

170

② V ① V ③ ① ① V ③ ② ③ ② ③ ② ③ ② ① ② ① ④ ② V ① V ③ V ① V

③ V ① V V ① V ① V ② V ③ ② ① ② ① ③ ② ③ ① ④ ② ① ③ ② ① ③ ② ③ ① ④ ④

④ ① V ③ ① V ③ ② ③ ② ③ ① ① V ④ ④ ② V ④ ④ ① ① ① ③ ④ M ④ V ③ ② ③ ① M V V V ③ ①

④ M ② V ② V ② V ④ ④ ② ② ② ① ② V ② V ③ V V V V ① ② ③ ① ② ③ ② ③ ②



173

8 7 8 8 7 8 8 7 8 5 5 6 3 6 5 7 8 5 7 8 5 6 5 6 7 8 4 5 7 8 4 5 6

② ① ③ ② ② ① ① ① ③ ① ② ③ ① ③ ④ ① ③ ④ ① ③ ④ ① ④ ④ ①

176

7 5 7 8 9 5 6 7 8 5 6 7 8 7 9 11 8 10 11 7 8 10 6 8 10 8 6 10 15 10 18 5 7 (8)

① ② ③ ④ ① ① ① ① ① ① ④ ② ① ④ ④ ① ④ ①

180

10 (11) 10 11 12 11 10 12 11 10 12 11 12 11 10 11 10 11 10 15 15 15 14 11 12 11

① ② ③ ① ① ① ① ① ① ④ ① ③ ①

184

10 11 10 11 10 13 13 13 11 11 12 11 12 10 11 11 11 9 16 13 15

① ① ① ④ ② ① ① ① ① ① ② ① ④ ① ④



188

11 13 10 12 8 11 8 5 4 3 11 7 8 7 8 7 8 10 11 10 11 10 11 11

V ① ④ V ① ④ V ① ④ V ① ③ ② ① ② ① ① ①

191

11 10 10 11 10 13 11 10 11 13 11 10 8 10 11 15 13 11 13 15 16 16 16 15 10 8 7

① V ④ V ③ V ④ V V V V ④ ② V

194

8 7 8 8 7 8 11 10 11 11 11 10 9 7 10 12 9 10 8 10 8 9 6 9 6 7 5 7 5 7 4 7 5

② V ② V ② ② V ③ ④ ③ ① V ③ ① V ③ ① V ③ ③ ④ ①

197

3 5 7 8 7 8 6 7 6 7 5 6 7 6 6 8 9 8 9 7 8 7 8 5 6 5 6 5 6 8

① ① V ② ③ ② ③ ① ② V ① ② V ① ② ③ ① ① V ③ ② ③ ① ② ① ② ③



210

The Rose Tree


Exercise 10

1 4 M 1 2 M



Compas 386

① ④
M


①

④ ③ ②

©

©

©

C

©

②

V  4

②

©

$$\mathbb{V}_{\mathbb{C}_4}$$

②

V
④

①

5

©

/

7

0

•





[illegible]

[illegible]

② ① V V ① ④ V V

[illegible]



281

14-13 12-10 11 12 11 10 12-11-12-9 11-9-11-7 10-9-10-7 9-5-7-9 5

① ④ ③ ② ① ② ④ ③ ② ① ③ ① ④ ① ③ ① ④ ①

286

0-4 2-0 4 2 3-2-3 2 7-5-3-7 5-3 7 5-10-9-10-9-10-9-10-12-10-9-10-12-14-10

③ ① ② ① ④ ③ ① ② ① ② ② ① ② ② ④ ② ① ① ④ ①

289

14 12 15 12 14 12 14 10 12 10 12 9 11 9 11 7 10 7 10 7 4 7 7 7 5 7 7 4 7 7 4

③ ① ④ ① ③ ① ④ ① ③ ① ④ ① ③ ① ④ ① ③ ① ④ ① ③ ① ④ ① ③ ① ④ ① ③ ① ④ ①

291

5 4 7 4 7 4 7 4 6 4 9 4 8 4 9 4 7 5 9 5 9 5 9 5 9 7 12 7 11 7 12 7

② ① ④ ① ④ ① ④ ① ② ④ ② ②



(4) (1) (1) (4) (4) (1)
 






304

5-6-7-8 4-5-6-7 3-4-5-6 2-3-4-5 1-2-3-4 5 2-3-4 5 2-3-4

① ② ③ ④ ① ① ① ① ① ④ ① V ① V ①

308

5 7-8-7-8-10-12-14 12-10 14 10-12-14-15-17 7 9-(11) 9-(10)

④ ① V ① V ① V ① V ① V ① V ① V ①

312

10-(11) 11-(12) 12-(13) 9-(10) 10-(12) 12-11-9 12-11-9-7 10-9-7 10-9-7

④ V ④ V ① ① ④ V ④ V ④ V

323

5-7-9 5-7-9 5-7-9 6 9-7-5 9-7-5 9 5-7-9 5-7-9 6-7-9-7-6 9-7-5 9

① V ① ① V ④ V ④ ④ V ① V ① ④ V ④



325

7-9-10 7-9-11 7-9-11 8 11-9-7 11-9-7 10 7-9-11 7-9-11 8-10-12-10-8 11-9-7 11-9

① ① ① ① ④ ④ ③ ① ① ① ④ ④

Compas 510

327

9-7-11-9-12-11-14-12 12-10-14-12-15-14-17 15 2(4) 4-5-7 4-6 7-2

④ ② ① ④ ② ① ③ ① ④ ③ ② ① ② ① ① ① ① ④ ①

333

5-4-2-4-0 2-0 4-5-7 4-6 7-2 4-0 2-7

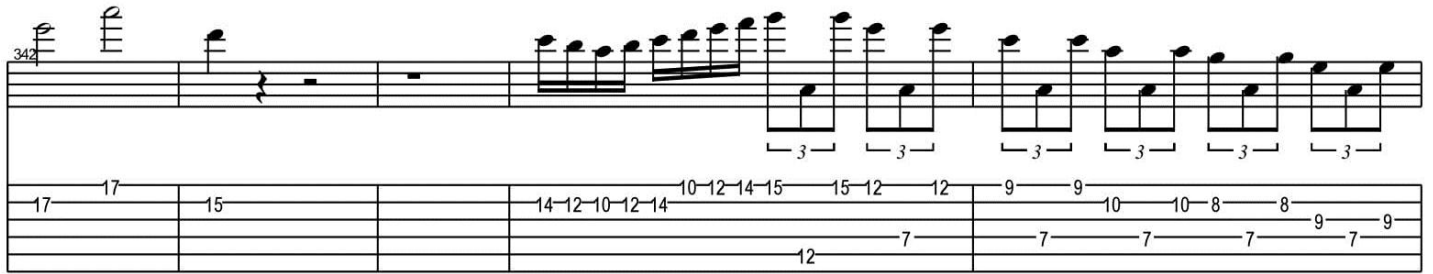
④ ① ① ① ④ ①

338

4-5-4-7 4-5-7 4-6-7 5-7-8 5 7-8-5-10 11-12-11 11-12-14 12-14-15-17-19-20 17 19 20

① ④ ① ① ① ① ① ① ② ④ ① ④ ① ④ ① ① ① ① ③ ④

342



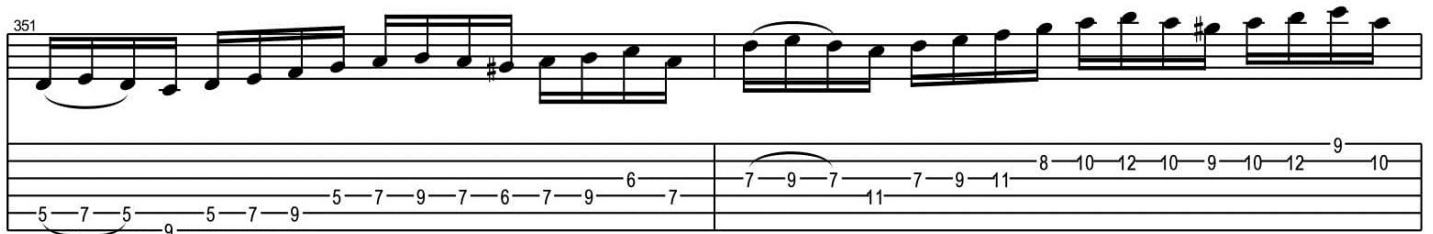
 V  V  V  V  ④ M  ④ M  ④ M  ④ ① ④ ① ② ① ② ③ ① ③

347



①  V  V  ② ③ ④  ① ② ③ ② ①  V  ① ① ③ ① ④  V  ④ ②

351



 ① V  ① V  ① V  ① ④ ① ②  ① V  ① V  ① V  ① V  ① ②

353



 ① V  ① V  ① V  ① ④ ④ ①  M 



Larghetto

2do Movimiento
Ludwing Van Beethoven
Violin Concerto in D major - Op.61

Moderate $\text{♩} = 60$
Compas 11 Solo

1

TAB

12 11 10 12 7 8 7 10 12 11 10 12 7 8 7 10 15 14 12 12 15 14 12 15 14 14 14

③ ① ④ ③ ① ④ ③ ②

ad libitum Calderon

4

TAB

16 14 (16) 13 16 14 13 14 7 16 19 17 17 17 15 19 24 14 17 15 15 15 14 17 22

① ① ① ① ① ① ① ① ① ①

7

TAB

14 17 15 12 15 13 9 12 10 10 13 12 8 10 12 13 9 10 12 10 7 8 10 8 9 10 12 10 10 12 13 12

① ① ① ① ① ① ① ① ① ①

10

TAB

12 7 7 9 5 5 2 5 3 10 12 12 15 12 11 12 12 11 12 10 12 12 15 12 11 12 12 11 12 12 15

④ ① ③ ④ ② ① ① ④ ② ② ② ① ① ② ② ② ① ① ② ② ① ①



13

15

17

19

15 14 12 10 14 12 11 12 13 14 10 11 12 13 14 (15) 18 (21) 21 18 21 19

17 16 18 16 17 19 17 17 16 17 20 19 24 15 14 16 14 15 17 15 15 14 15 19 17 22

14 17 15 12 15 13 9 12 10 10 13 12 8 10 8 7 8 10 7 8 9 10 9 10 9 10 12 10

10 9 10 9 10 12 10 8 7 8 7 8 10 8 10 9 10 9 10 12 10 12 10 12 10 12 13 12

④ ④ ④ ① ① ① ① ① ① ① ① ①

② ③ ① ② ② ① ② ② ③ ① ② ② ② ① ② ① ②

① ① ① ① ① ④ ② ① ① ① ④ ③ ④ ③ ④ ②

② ① ② ② ② ③ ①



20

12 3 5 7 3 5 7 4 5 7 9 10 7 9 11 8 10 12 8 10 12 14 15

① V ① V ① V ① ② ① ① ① ① ① V ④ ④

Compas 38

23

5 7 5 4 5 5 7 9 5 7 9 5 7 9 9 10 9 7 9 5 7 9 5 7 9 7

② V ④ V ① ① ③ V ④ ③ ① V ① ① ①

25

8 7 9 7 5 7 4 5 7 5 7 8 5 7 8 10 8 7 8 7 9 11 8 10 12 8 10 9 12 10 13 12 15 12 10 8 12 8 9 7 8 7

② V ① ① ① ② V ① ① ① ② ② ② ③

27

7 5 9 5 4 2 5 2 6 7 7 6 7 5 4 5 4 7 4 5 4 7 5 5 4 7 5 5 8 4 5

② ③ ② ③ ① ② ③



32

7 12 10 12 11 9 5 7 8 4 5 4 5 4 5 7 8 5 7 7 4 5 7 5 7 (9) 6 7

① ③ ① ① ① ① ②

36

10 (12) 9 10 10 9 10 12 8 9 10 11 12 10 8 7 10 8 7 10 10 8 7 8 10 12 15 15 8 10 8 11 8

② ① ④ ② ① ① ④ ④ ① ④ ④ ①

40

12 10 8 10 12 10 15 15 12 12 14 14 14 9 11 12 12 7 9 10 10 10

④ ④ ④

45

10 8 10 7 8 7 8 7 10 10 8 10 7 8 10 7 8 10 9 7 8 10 9 7 8

④ ② ① ② ④ ②

49

7 8 10 8 7 8 5 7 5 5 7 5 4 5 7 9 5 7 9 7 8 7 8 10 8 7 8 10 7 8 10 7 10 7

② ④ ① ① V ② ④ ③



52

55

57

60

63

66

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99



73

tr

tr

10(12)

0—5—2—2—0

4



Rondo

3er Movimiento
Ludwig van Beethoven
Violin Concerto in D major, Op.61

Moderate ♩ = 120

1

tr~

tr~

T
A
B

5 0 5 4-7 5 0 5 4-7 5 7 4 5 7 4 4 5 (4) 7 5 0 5 4-7 5

②

7

tr~

tr~

15 14 15 14-17 15 14 15 2 2 2 4 0 0 2 4 (5) 5 2

① ① V □ V □ □ ① ② V □ □ V V

13

tr~

tr~

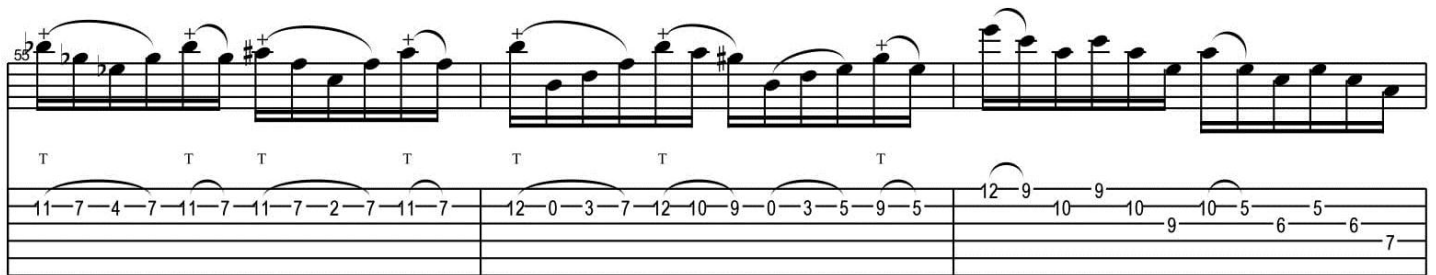
14 15 14-17 15 17 14 15 17 14 14 15 12 (14) 15 14 15 14-17 15 14 15 14-17 15 17 14 15 17

□ □ □ V □ ② ④

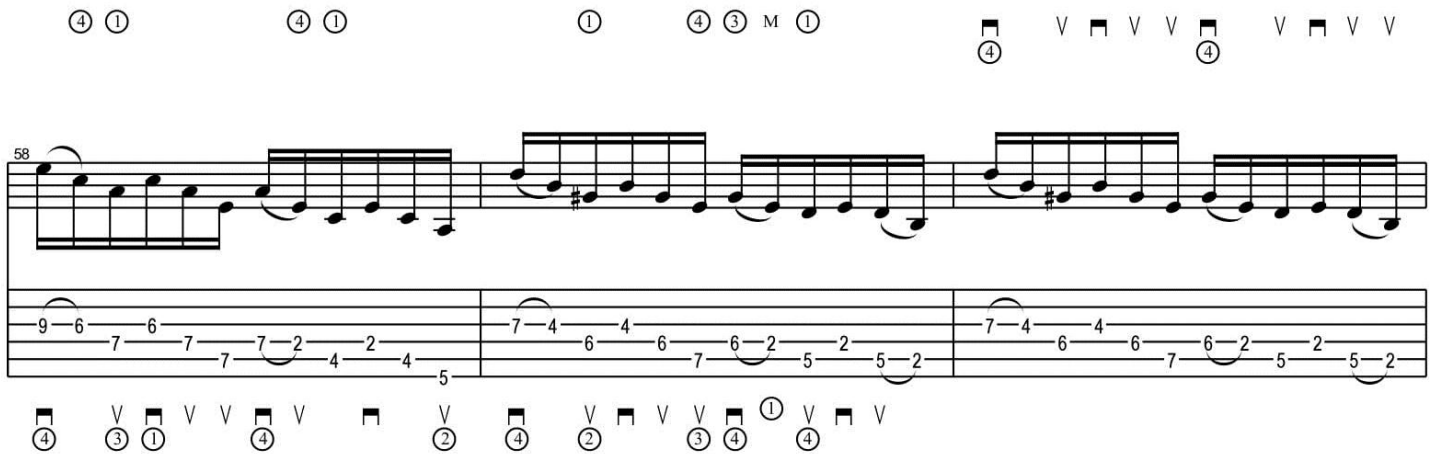




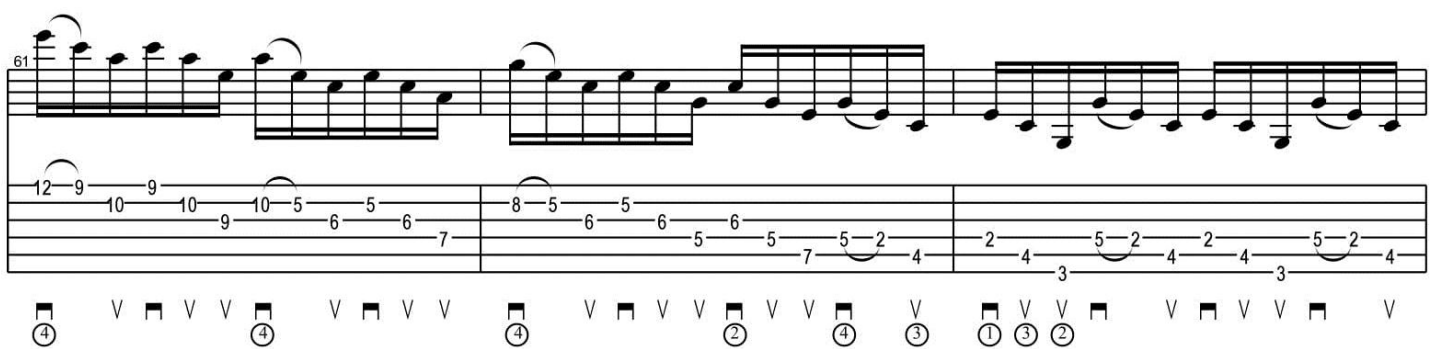
53



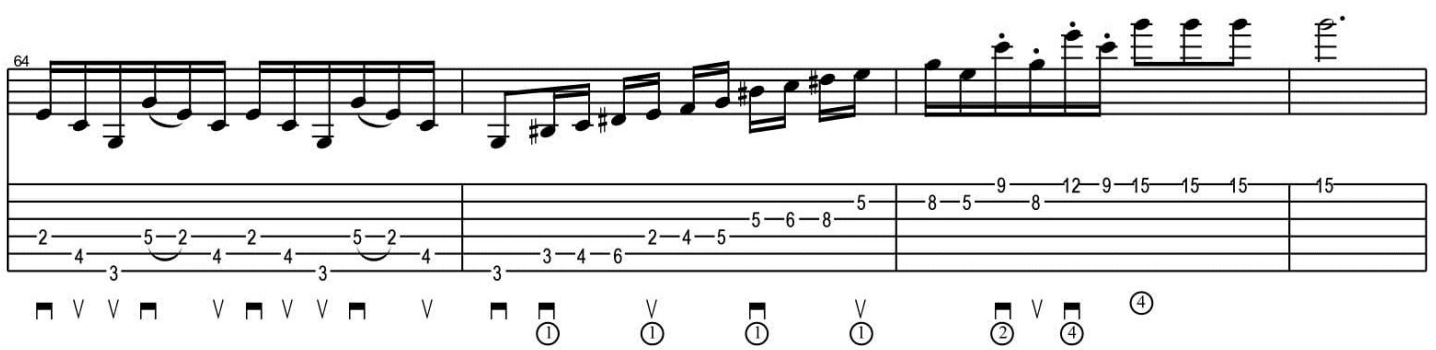
58



61



64





68

tr *tr*

14-15 12 15-14

5 0 5 4-7 5 0 5 4-7-5 7 4 5-7 4-4-5-4 7 5 0 5 4-7 5

②

□ □ □ V □ □ □ □ V □ V □ V □ V □ □ □ ②

74

tr *tr*

0 5 4-7-5 7 4 5-2 2 2 4 0 0 2 4-5-2 15 14 15 14-17 15

① ① V □ V □ □ ① ② V □ □ V V

80

tr *tr*

14 15 14-17 15 17 14 15 17 14-14 15 12-14 15 14 15 14-17 15 14 15 14-17 15 17 14 15 17

□ □ □ V □ ② ④

Saltare 9 Compases Compas 121

86

17-14-15 16 10 7 7 5-10 7 10 10 10 10 10 10 10 10 10 7 7 7

V □ V □ ③ ④ ① ② ① ④ ① ③ ④ V □



Página 198



112

11-13-11-15-13-11 15 10-6-8-7-7 8-10-11-8-10-11 10-9-10-5-8-6 8

① ④ ④ ③ ① V V ① ① ③ ② ③ V

118

7-3-3-7-3-6 7-8-5-7 8 10-7-8-7-10-7-8 6-10-6-7-9 8-5-5-8-5-8 8-10-7-8-10

④ ① ① V ② ③ ④ ① V V ④ ① ② V ② V ② ④ ③ ① V ③ ② ④ ① V V ② ④

121

7 5-7-8 5-7-9 7-8-10 6-8 10-9-10 11-8-11-10-9-10 11-7-11 12 11-10-13-11-15-13-16-15 13 16

② ① ① ① ② ① ② ③ ① ③ ② ① ② ③ ① ③ ④ ② V ③ ① ②

124

10-9-10-8 7-7-7-7-10-11-7 8-8-7-8-7-8-10-8 8-7-8-7-8-10-8 8-7-8-7-8-10-8

V ① ③ M ④ ② ④ ④ ②

128

8-7-8-7-8-10-8 6-5-7-6-7 5-6-8 6-5-8-6 5 7-6-7-9 6-7-7-7 6-9-7-6-7-9 6-8-6-5-8-6

② ① ① ② ③ ① ② ④ ① ② ① ② ③ ④ V ① ④ ② ① ② V



132

5-10-9-10-8-10-6-10-10-6-7 5-10-9-10-8-10-6-10-10-6-7 5 7-6-7 6-9 10 5 4-7 7

① ④ ③ V V ① V ③ V V ② ① ④ ③ V V ① V ③ V V ② ① ② ④ V V ① ③ ① ③ ① ④

137

7-8-9 7-5-9 8-12 7-6-7 6-9 5-7 9-12 15-15 15 6-9 12-12 12 5 0-5 4-7 5

② ④ V V ① ③ ① ④ ① ④ ② ④ V V ① ③ ① ③ ① ④ ① ④ ① ② V V V V

142

0-5 4-7-5 7-4 5-7 4-4-5(4)-7 5 0-5 4-7-5 0-5 4-7-5 7-4 5-2

V V V V V V V ② ①

148

2-2 4-0 0 2-4(5)-5-2 15 14-15 14-17 15 14-15 14-17 15 17-14 15-17

① V V V ① ② V V V V V V V



154

tr

tr

14 14 15 12(14) 15 14 15 14 17 15 14 15 14 17 15 17 14 15 17 16 17 14 15

② ④ ③ V V V

Copas 217

161

7 5 7 7 10 8 7 5 7 5 7 8 5 7 5 7 7 7 10 8 7 10 8 7 5

③ V ① V ④ ④ ① V ④ ② ④ V ①

168

8 5 7 8 5 7 5 7 5 3 5 3 7 5 3 6 14 14

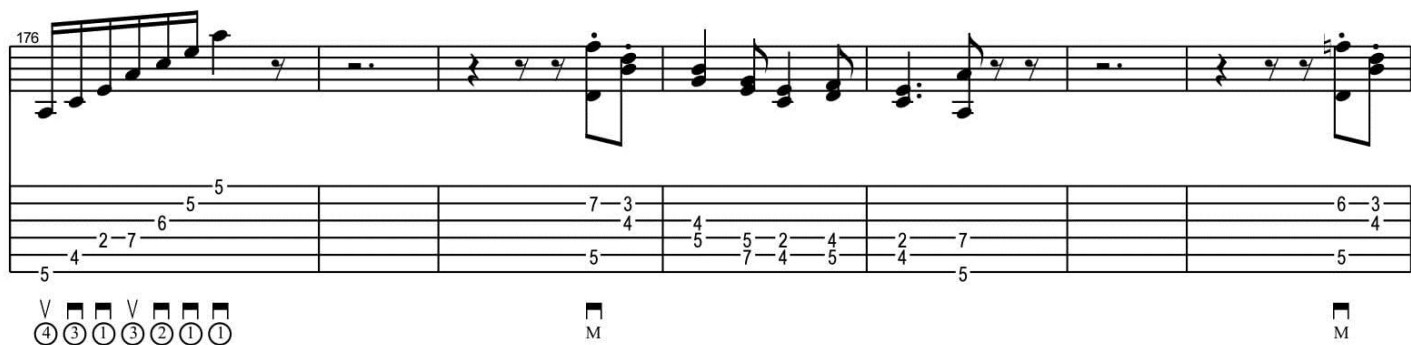
V ④ ② ① M ③ M ④ ④ M ② ① M V ④ ③ ③ M ②

172

15 12 14 15 12 14 12 6 7 5 7 8 5 7 5 5 4 5 5 6 5 6 7 2 4

④ M ② ① M ③ M ④ M ① M ② ③ M ② ③ ④ ① M ② ① V V V V V V V ① ③

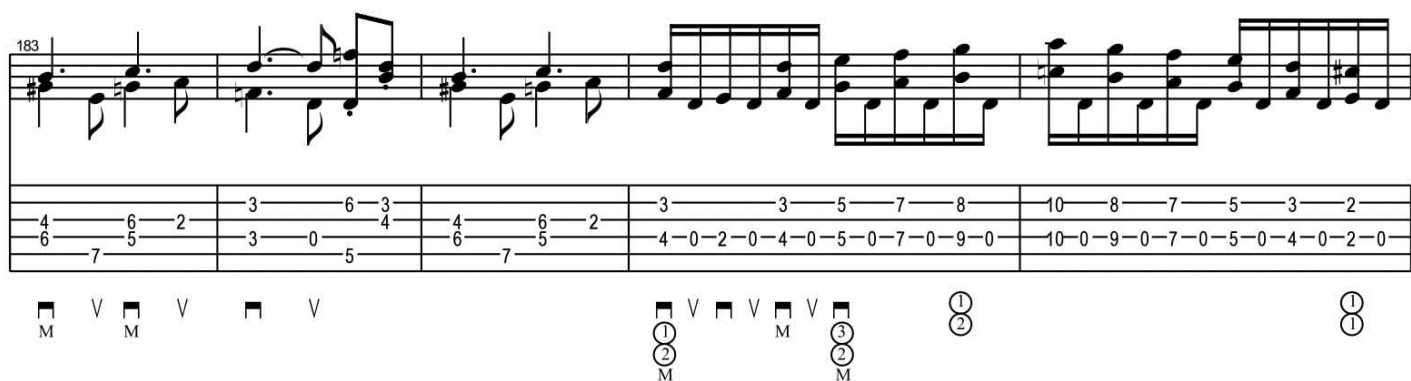
176



5 4 2 7 6 5 7 3 4 5 5 2 4 2 7 5 6 3 4

V (4) (3) (1) (3) (2) (1) (1) M M

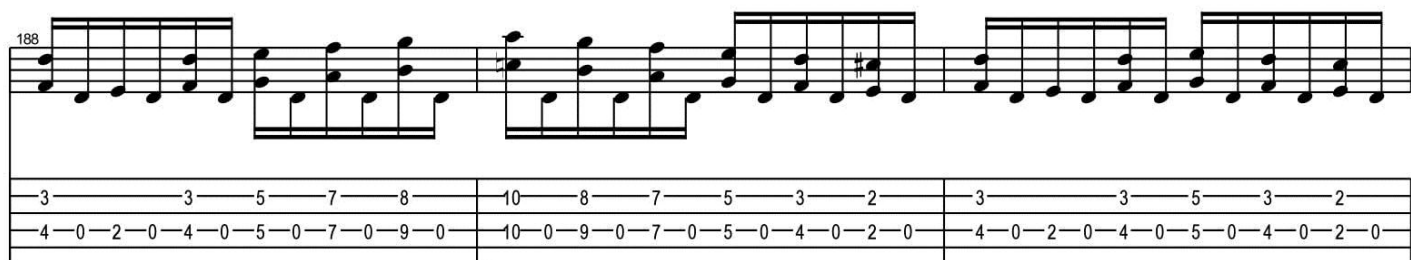
183



4 6 7 6 5 2 3 0 6 3 4 4 6 5 2 3 3 5 7 8 10 8 7 5 3 2

M V M V M V (1) (2) (1)

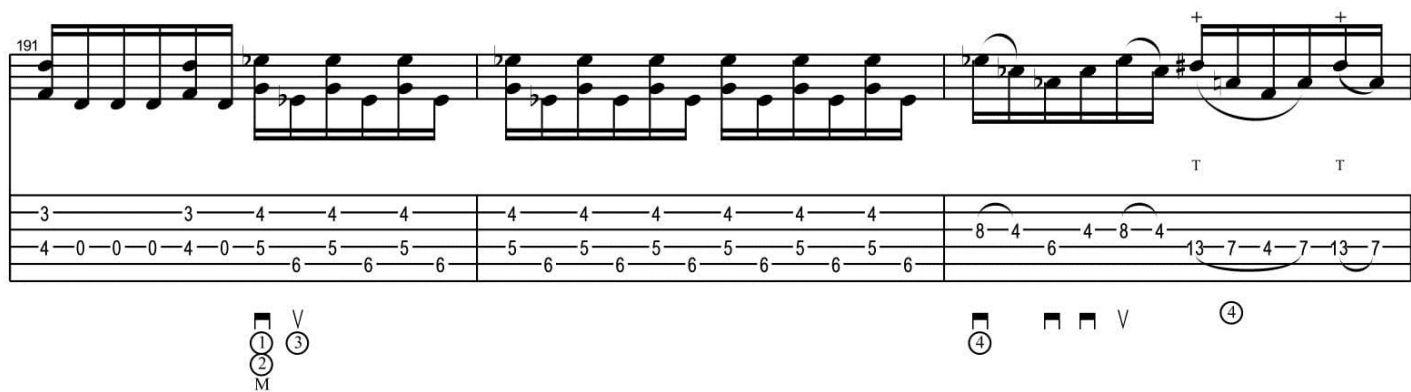
188



3 3 5 7 8 10 8 7 5 3 2 3 3 5 3 2

4 0 2 0 4 0 5 0 7 0 9 0 10 0 9 0 7 0 5 0 4 0 2 0 4 0 2 0 4 0 5 0 4 0 2 0

191



3 3 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 8 4 6 4 8 4 13 7 4 7 13 7

(1) (2) (3) (4) V M M V (4)



194

T T T T

14-9-5-9-14-9-11-5-0-5-11-5

3-3-4-4-4

4-4-4-4-4-4

4-0-0-0-4-0 6-5 6

5-6-5-6-5-6

④

■ M ■

197

T T T T T T

8-4-4-8-4

6-13-7-4-7-13-7

14-5-0-5-14-5-11-5-2-5-11-5

5-2-3-2-3

2-7-2-4-2-4-5

8-5-6-6-5-11-5-7-5-7-9

8-5-6-6-5-11-5-7-5-7-9

④

■ ■ V

④

④

V

①

V

V

④

①

V

②

V

③

200

5-2-3-2-3

2-7-2-4-2-4-5

8-5-6-6-5-11-5-7-5-7-9

8-5-6-6-5-11-5-7-5-7-9

④

V

①

V

V

④

①

V

②

V

③

④

V

V

V

④

V

V

V

④

V

V

V

V

203

5-2-3-2-3

2-7-2-4-2-4-5

2-4-2-4-2-4-2-4-2-4-3

2-4-3-4-3-4-3-4-3

5-2-7-5-7-5-2-4-4-3

④

V

①

V

V

④

①

V

②

V

③

④

V

V

V

V

V

V

V

V

V

V

V

V



206

5-2 2-4 5-2 2-4 3 5-8 7 7-6-7 7 5-9-5 7 6 7 5-8-5 7 6 7 5-8-5 7

④ V V V ④ V V V ① ② ③ ① V V ② V ② V V

209

5-7-5 7 5-7-5 7 5-7-5 7 5-7-5 7 5 4-7-4 5 10-9-10-9-10-9-10-9-10 12 10 (12)

① ④ V V ① ④ V ① ④ V ② V ① ②

Calderon Compas 278

214

17 (19) 16 17 7 9 (11) 9 (11)

Corregir

224

9 (10) 8 (10) 8 (10) 8 9 8-11 9 8 9 8-11-11

① V V ① V



234

t...

9 11 8 9 11 11 8 (9) 11 8 7 8 6 8 9 8 8 8 8 7 8 6 8 10 8 11 8 7 7 7 7

② ① ① M ③ M ② M ④ M ④ M ② M ① M ④ M ② M ①

238

8 11 8 7 8 6 10 8 11 8 8 9 6 10 8 12 8 8 7 8 8 7 8 7 8 8 7 8 8 7 8 8

① ② ① M ④ M ② M ④ M M M ② ③ ① M ④ M ② M ④ M ① ③ M ② ③ M ③ M ② ① ③ M

241

8 7 8 8 8 7 8 8 6 5 6 3 6 3 6 5 6 3 6 8 10 9 12 9 10 8 10 10 8 10 10

① ③ ② ① ③ M ② ③ M ② ① ③ M ① ③ M ① ③ M ① ③ M ① ③ M V ③ ② M

244

10 14 15 12 13 14 15 10 10 10 10 12 10 12 10 12 10 12 13 14 10 12 14 11 12 14 11 12

① V ④ ① V ③ M M ① V V ③ M M ② ③ ④ ① ① ① ①



247

14 12-14-15 12-14-15-17 15-14 12(14) 11-12 15 12 12 14 15

1 2 3 1 2 3 4 3 2 1 1 V

255

15 15 12 14 14-14 15 15 15 12 14 14-14 15 12 14 14-14

2 3 1 2 1 2 2 3 1 2 1 3 1 2 1

261

8-10-12-10-8 12-10-12-13-12-10 12 11-12-14-12-11 14-12-14-12 15-14-12 14-5 5-4 3 7 8 7 7-10 10 9 7 8 12 12

1 V 3 4 2 3 4 2 2 4 3 V 2 2 2 1

265

15-14-12 15-14-12 12-14-15 12-14 15-14-12 15-14-15-17 14-15-17-19-21 22 10-15-14-15 12-14-14

4 V 4 3 V V V 4 V 2 1 4 4 4 3 3 3 1 3



269

14 12-15-14-15 12-14-14 12-15-12 12-8-5-0 9-12-15-12 14

10 9 9-12 11 0-4 6-9 8 4-7 5

V ■ ■ ■ V ■ ■ V ■ V ■ (4) (1) ■ ■ ■ ■ V (1) (2) (1) (2) (1) (2) (4) (3)

273

10 10-15-14-15 12-14-14 14 12-15-14-15 12-14-14

10 9 7-12 11 10 9 9-12 11

(1) (3) (3) (3) (1) (3) V ■ ■ ■ V ■ ■ V ■ V ■

277

12-15-12 12-8-5-0 9-12-15-12 14 10 6-11 10-13-10-13-10

0-4 6-9 8 3-8 7 6 5 3-8 7

(4) (1) ■ ■ ■ ■ V (1) (2) (1) (2) (1) (2) (4) (3) (1) (3) (3) (3) (2) (4)

282

17-15-14 17-15-14 16-14-12 16-14 12 10-13-10-13-10 17-15-14 17-15-14 16-14-12 16-14

14 6 5 3-8 7 14 16-14

(1) (4) (4) (4) (4) (3) (3) (2) (4) (1) (4) (4) (4) (4)



V

7

V

7

Table 1

A

1

A